

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**CUERPO Y CONTEXTO DE TRES EXPERIENCIAS ESCULTÓRICAS EN
EL ÁMBITO PÚBLICO:**

**ANÁLISIS DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN, DESARROLLO Y GESTIÓN EN LA
ESCULTURA PÚBLICA EN ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jorge Varas Álvarez

Director

Ricardo Horcajada

Madrid, 2014



TESIS DOCTORAL

**CUERPO Y CONTEXTO DE TRES
EXPERIENCIAS ESCULTÓRICAS
EN EL ÁMBITO PÚBLICO.**

ANÁLISIS DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN,
DESARROLLO Y GESTIÓN EN LA ESCULTURA
PÚBLICA EN ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI.

JORGE VARAS ÁLVAREZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. FACULTAD DE BELLAS ARTES.

CUERPO Y CONTEXTO DE TRES EXPERIENCIAS ESCULTÓRICAS EN EL ÁMBITO PÚBLICO.

ANÁLISIS DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN,
DESARROLLO Y GESTIÓN EN LA ESCULTURA
PÚBLICA EN ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI.

Jorge Varas Álvarez

A los de aquí y a los de allí.

Por su apoyo, por su paciencia, por su colaboración,
por las imágenes rememoradas
y por las sugerencias susurradas en mi oído.
(Aquí especialmente a Ana Francisca, Roberto,
Roberto Ferrer y Ricardo Horcajada).

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.

EXPLORANDO LAS SEÑALES DE MI BIOGRAFÍA	11
1.1 Contexto de la investigación	15
1.2 Objeto de estudio	23
1.3 Estado de la cuestión	25
1.4 Hipótesis	27
1.5 Objetivos	31
1.6 Metodología	32
1.7 Referencias	35
1.7.1 Notas	
1.7.2 Bibliografía específica y fuentes	

2. PROYECTO 1.

«DIM LIGHT SOURCE UNKNOWN»	41
2.1 El arte ante la barbarie	43
2.1.1 Imágenes del dolor. Entre el grito y la quietud	
2.2 Prolegómenos	77
2.3 Explorando el contexto	91
2.3.1 Ante el espacio. El principio y fin de una jornada	
2.3.2 Primeras materializaciones	
2.4 Entre yeso, metal y otros imprevistos	101
2.4.1 De Torre Trencada a Trepucó	
2.5 Instalación y recursos	121
2.6 9 de marzo	125
2.7 Conclusiones específicas. (A)	127

2.8 Referencias	139
2.8.1 Imágenes referenciadas	
2.8.2 Notas	
2.8.3 Bibliografía específica y fuentes	
3. PROYECTO 2.	
UNA SEÑAL, UN SALUDO	147
3.1 Caminar para encontrar	149
3.2 Una señal un saludo. Dimensionando el pa(i)saje	175
3.2.1 Vacío	
3.2.2 Modelos	
3.2.3 Definición	
3.2.4 Aluminio	
3.3 Proyección y construcción	251
3.3.1 Dibujar	
3.3.2 Construcción	
3.4 El Camino de Santiago	293
3.5 Conclusiones específicas. (B)	325
3.6 Referencias	339
3.6.1 Imágenes referenciadas	
3.6.2 Notas	
3.6.3 Bibliografía específica y fuentes	
4. PROYECTO 3.	
EL LEGISLADOR	355
4.1 Dibujando el mapa de operaciones	357

4.2	Escenario	361
4.2.1	El encargo como posibilidad escultórica. Premisas	
4.2.2	Espacio, Tiempo, Materia	
4.2.3	El legislador	
4.3	Resultados	393
4.3.1	Aproximaciones. Negociaciones. Proyección	
4.3.2	Construcción	
4.4	Contextualización y derivaciones	429
4.5	Conclusiones específicas. (C)	445
4.6	Referencias	455
4.6.1	Imágenes referenciadas	
4.6.2	Notas	
4.6.3	Bibliografía específica y fuentes	
5.	CONCLUSIONES GENERALES	
A + B + C		463
5.1	Referencias	483
5.1.1	Imágenes referenciadas	
5.1.2	Notas	
5.1.3	Bibliografía específica y fuentes	
6.	PROSPECTIVA	485
6.1	Notas	
7.	BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y RECURSOS	491
8.	SUMMARY	503

1. INTRODUCCIÓN. EXPLORANDO LAS SEÑALES DE MI BIOGRAFÍA



«Entonces la Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero..., con duende.

.....

.....

.....

Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a sus musas y quedarse desamparada y que su duende viniera y se dignara a luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó!».

Teoría y juego del duende.

Federico García Lorca.

1. EXPLORANDO LAS SEÑALES DE MI BIOGRAFÍA

1.1 Contexto de la investigación

He de confesar que hace tiempo que no me resulta ajena la dificultad a la que alude Díaz Cuyás, de formalizar textualmente con propósito de investigación una experiencia artística. La táctica de intentar trasladar un modelo de trabajo procedente del ámbito científico al campo de las humanidades, ha producido algunos desajustes que se hacen más patentes en las prácticas artísticas. En su texto *Mostrar y demostrar: arte e investigación* (1), leído en el seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS celebrado en Vitoria, este autor no considera la tarea de investigar, tal como la entiende el mundo académico, una función primordial del ser del arte.

Según Cuyás, iniciada la progresiva conceptualización del arte a partir de los años 60, en diferentes ámbitos artísticos se muestra un interés por reforzar la teorización del acto creador, al mismo tiempo que se intentan transferir los métodos de actuación procedentes de las ciencias a las artes visuales. Visto el problema desde esta perspectiva, indudablemente el segundo propósito sobrelleva un riesgo, pues aunque podamos aprovechar determinados métodos procedentes de este ámbito para aplicarlos a lo que suponemos una investigación artística (dada la permeabilidad de nuestro medio), si nos ceñimos exclusivamente a ellos, limitamos un campo de operaciones que a día de hoy, precisamente se identifica con una libertad de estrategias y gestiones poco comparable con el de otras disciplinas. Según el autor, nos encontramos en un momento alarmante, en el que se tiende a «*soslayar*» o «*minimizar*», las diferencias específicas en las formas de acceso al conocimiento de las distintas disciplinas universitarias.

Por otro lado, los principales protagonistas del denominado «*Art World*», los artistas, una vez que son encomiados por su personal manera de ver el mundo y toman conciencia de su capacidad para influir en el contexto cultural, tenderán a evitar cualquier clase de interrupción en la búsqueda de un método de trabajo que los singularice; esta actitud independiente se articula mal con lo que se entiende por metodología investigadora tradicional, sustentada en contribuir a un conocimiento «razonable» del mundo, convenido según unos valores que se justifican por su potencial demostrativo y de eficacia. La limitación de los métodos científicos cuando

son observados concretamente desde el arte, está bien expuesta por Wittgenstein en la proposición 6.52 del *Tractatus* (2). Leyéndola nos hace ver, como los fines últimos del arte, son irresolubles para el método científico por muchas posibilidades de apertura que éste nos ofrezca. Su agotamiento o insuficiencia como método aplicado al arte, es justamente la certeza que puede estimular nuestro proceder.

La comunidad artística la podemos dividir en dos grupos; aquellos que se muestran partidarios de pensar alguna clase de carácter investigador en el arte, aunque este se desmarque de la dirección con la que nos ha alarmado Cuyás y, los escépticos, por considerar la concreción de lo que es una investigación como un asunto no prioritario. En nuestro país suele ser más sensible a esta problemática el grupo que está vinculado con el mundo docente, para los demás según mi experiencia este asunto tratado específicamente y con rigor, no resulta ser una cuestión obligatoria. El tema, no obstante, es resbaladizo. Pues si bien este término es puesto en boca de muchos implicados, cuando éstos explican su proceder, éste se desvía de lo que se ha venido entendiendo habitualmente por investigación. Frente a la irremplazable objetividad de los métodos de experimentación y comprobación propios de la tecnociencia, el arte se constituye en gran medida gracias a la experiencia personal del autor, incorporando así a la subjetividad como un aspecto sustancial de su ser. Coincidiendo de nuevo con Cuyás y disintiendo con la opinión, por sesgada, de artistas partidarios de la investigación como Hito Steyerl, pienso que está justificada la declaración de algunos creadores que sin necesidad de ser «conservadores», consideran ajena o al menos excluyen la obligatoriedad de pensar este concepto específico de investigación, al que me estoy refiriendo, como propio de la naturaleza del arte. Desde mi punto de vista, la opinión del historiador está más argumentada y es menos reduccionista que aquella que forzosamente puede pretender un proceder más restrictivo.

Coincide con la posición del historiador, una declaración del creador de *Les demoiselles d'Avinyó* («una pintura de exorcismo» según Picasso) realizada en 1923 refiriéndose a este concepto sobre el que reflexionamos: “*Con frecuencia la preocupación de investigar ha hecho que se extraviara la pintura, y que el artista se perdiera en elucubraciones mentales. Quizás sea éste el defecto principal del arte moderno. El espíritu de investigación ha envenenado a los que no comprendieron bien todos los elementos positivos y decisivos del arte moderno y les hizo tratar de pintar lo invisible y, por consiguiente, lo que no se puede pintar. Entre los distintos*

pecados de los que se me acusa, ninguno tan erróneo como el de tener un espíritu investigador. A mí me parece que el investigar no significa nada en pintura, lo importante es encontrar» (3). Incluso las reflexiones de un artista supuestamente cercano a la investigación como es Francesc Torres, apuntan en esta dirección cuando señala la incorporación de este concepto como resultado de un complejo de inferioridad sentido por algunos sectores del arte con respecto a la ciencia: «... más que investigación «per se», lo que hay es una indagación que ya no está tan sujeta a métodos concretos...» (4). En las palabras de Picasso, el gran descubridor del siglo XX, se puede deducir un doble significado. En primer lugar, manifiesta su desconocimiento de lo que realmente puede ser una investigación en arte; señalando la nimiedad del término en su proceso creador, advierte del peligro que puede suponer para un artista el tratar de trabajar según sus supuestas directrices perniciosas. Esta primera idea revelada en las palabras de Picasso puede ser cierta, pero es «la verdad de Picasso», un talento que como explica John Berger «*consigue hacer arte sin buscarlo*». Pero al mismo tiempo en estas frases se revela, una disposición experimental argumentada en los «*elementos positivos y decisivos del arte moderno*». Lo que supone a pesar de Picasso la existencia de alguna clase de método o maniobra estratégica.

Dictaminadas sus declaraciones para distanciarse respecto de aquellos que habían tratado de fundamentar científicamente el cubismo, «*nunca hice ensayos ni experimentos*», en ellas el artista muestra ante todo, cómo le exasperaba que se le pudiera exigir algo más que pintar, cuando a través de esta actividad estaba revelando mundos diferentes al conocido. Podemos ver en este enfoque del proceder creador, una justificación del arriesgado y extremado juicio «*Los hechos pertenecen todos sólo a la tarea, no a la solución*» (5).

Soy consciente que desde que Picasso hizo estas declaraciones ha pasado mucho tiempo, pero si observamos atentamente, podemos ver como actualmente algunos buenos artistas implicados sobre todo con modos de operar más específicos (pintura, escultura), se muestran también ajenos a esta clase de preocupaciones, cuando suponen que su propio trabajo y así lo «muestran», lleva implícita una actividad experimental cuya consecuencia (obra) podría equipararse a las conclusiones de lo que se entiende por trabajo de investigación. Realmente «*ha habido un innegable espíritu de investigación que inspiró a Cézanne, Seurat, Mondrian y Klee*» (6) o de búsqueda en Morandi, Giacometti, Marini, Balthus, Gormley, Balkenhol... El encuadre

del problema evidencia por tanto, que el discurso del saber artístico puede ser de otro modo, ajustado a la experiencia actual y por lo tanto a su conclusión objetual.

Resulta consecuente que esta división entre más o menos partidarios y desconfiados con respecto a lo que puede ser una investigación aplicada a la creación, sea trasladada al mundo académico e institucional.

Todo el laberinto edificado alrededor de la búsqueda o pérdida del sentido del arte, ampliado como hemos dicho a partir de los 60, será explicitado también por Adorno en su *Teoría estética*, escrita a finales de esta década, cuando las deliberaciones sobre estas problemáticas estaban en plena actualidad: «*Pero esa infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o aproblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una autentica disminución*» (7). Para no extraviarse en el laberinto puede ser pertinaz referirme de nuevo al sagaz pintor, que casi cincuenta años antes, cuando este tipo de cuestiones se empezaban a dibujar en el horizonte prefirió ceñirse al suelo, y a pesar de su declarado desprecio por asumir algún tipo de instrucción ajena a la pintura o a lo que le dictaminara su propia conciencia, se encomienda sorprendentemente a afirmar su capacidad de encontrar sin previamente haber buscado. Como acto de voluntad, cuando un artista está convencido de que aquello que construye es una forma de saber, aunque sea una forma de conocimiento personal, como le contaba a José María Parreño Esteban Vicente justificando su actividad de pintor: «*para saber que es la pintura*» «*pinto para saber cómo se pinta*» (8), cuando actúa sin complejos intentando conocer en profundidad y con «rigor artístico» aquello en lo que se trabaja, es normal que se sumerja en una acción exploratoria que se asemeja en ciertos aspectos a lo que la ciencia llama investigación. Del mismo modo el escultor mientras trabaja pretende distanciarse de lo sabido. Tratará entonces de esculpir precisamente para saber algo más, atento a las apariciones y desapariciones que surjan independientemente del camino que tome en el proceso que va a seguir. Cuando esta intención se radicaliza se actúa prescindiendo de las pautas establecidas, como proceder sin finalidad. La diferencia es que la investigación habitualmente se justifica como una contribución a un conocimiento razonable y racionalizable del mundo, mientras que el arte no tiene porqué concordar con este objetivo. Más bien su pretensión sería cuestionar esos valores que asociamos a dicha racionabilidad. En este sentido el propósito sería revisar la significación de este término, cuando el sentido común nos está demostrando que no siempre las consecuencias y las aplicaciones de la experimentación técnica o científica, están asociadas a lo que desde otros ámbitos culturales (ética o

filosofía) se entiende por razón. Cabría entonces la posibilidad de mencionar una razón estética, que en ciertos aspectos admite la negación de lo razonable observado desde lo que entendemos por «ciencias experimentales». «*Desde el reverso*» advierte Juan Luis Moraza «*lo razonable es bestial, monstruoso, pues se desvela su naturaleza unilateral, única, obcecada*». La escultura al igual que el dibujo y en general el arte, se oponen a caer en manos del discurso que da «razón» de las cosas y del sentido habitual de éstas. Se trata de prácticas dialógicas que implican una conexión del logos con la otredad. Gracias al cuestionamiento de este logos y del discurso habitual, puede darse un diálogo que permita aparecer las imágenes más interesantes y valiosas.

Va a hacer diez años que en el salón de actos de la Facultad de Bellas Artes de la UCM acompañado de Darío Corbeira y Joan Fontcuberta, participé en un debate sobre estos temas. En dicho acto, yo con una intuitiva y poco desarrollada ponencia titulada *Investigación en prácticas artísticas* señalaba la contradicción que refiere este título, «*por lo menos el primer término no servía para cubrir completamente la acción, materia de trabajo o explicación que comporta esta parcela de conocimiento que son las artes, y en nuestro caso las artes plásticas o visuales*» (9). Hace años que esta relación entre acción y disciplina me viene preocupando de manera intermitente; al mismo tiempo he realizado mi obra convencido de que si hay alguna posibilidad de formalizar lo que podríamos entender por investigación artística, ese era el mejor camino, porque realmente «*Lo que la figura representa es su sentido*» (10). Repasando ahora el inmaduro texto de aquella ponencia, leo algunas reflexiones cercanas a las de Cuyás que me son gratas y me parecen bastante juiciosas. Realmente en aquel momento manejaba poca información; cuando escribía aquellas notas partía de mi propia experiencia como escultor y de la definición que da del término el diccionario de la Real Academia Española, que creo que todavía conviene tener en cuenta. En nuestro diccionario la palabra investigación se define como «*la acción y el efecto de investigar*» o bien «*lo que tiene por fin ampliar el conocimiento científico, sin perseguir, en principio, ninguna aplicación práctica*». El arte ajeno mayoritariamente a cualquier clase de funcionalidad práctica, ya hemos apuntado que por objetivos perseguidos y por métodos de trabajo, no resultaría adecuado incluirle dentro de los modos de transmisión de conocimiento que agrupan a las ciencias; su forma de transmitir el conocimiento lo explicita muy bien Cuyás al distinguir entre el mostrar del arte y el demostrar de la ciencia, una cualificación que podremos llevar al límite si asumimos la proposición 4.1212 del *Tractatus*: «*Lo que puede ser mostrado, no puede ser*

dicho». Tal como se presentan ninguna de las dos designaciones del diccionario nos aportan demasiado. La segunda por restringir el espacio de juego en el que se desenvuelve el arte y la primera por resultar excesivamente indeterminada. Ante esta situación, al menos la primera acepción nos permite remitirnos a otra referencia, centrando nuestra atención de nuevo en este diccionario para buscar el significado de la palabra investigar. Ahora el texto determina las siguientes disquisiciones: «*realizar diligencias para descubrir una cosa*», realización de «*actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia*» «*aclarar la conducta de ciertas personas sospechosas de actuar ilegalmente*» (11-12). La tercera acepción se desvincula en principio de nuestras pretensiones, aunque dada la ampliación del horizonte de lo que puede ser arte, una vez que se ha alcanzado la libertad infinita, no podemos descartar la posible aplicación por alguna clase de artista de esta enunciación, para tratar de desenmascarar a algunos de los delincuentes que tanto proliferan en nuestro contexto socio-cultural. Antes que descubrir algo, la obra de arte se presenta como enigma que se muestra, como se le mostraron al propio Picasso *Les Demoiselles* en 1907, permitiéndonos comprobar que el discurso artístico se diferencia del discurso razonable en ocasiones incluso negando y perturbando la supuesta razón metódica, una vez que el artista apuesta por trabajar alejado de cualquier clase de formalización acostumbrada, estableciendo determinadas relaciones o vínculos entre territorios e ideas hasta entonces «insospechadas». *La piedad Rondanini*, *Les Demoiselles*, el *Ulises, 2001* de Kubrick, los poemas de Mallarmé, *Femme au miroir* de Julio González, Los medallones de Donatello de la sacristía de San Lorenzo, el *Pájaro en el espacio*, *What could make me feel this way* de Richard Deacon... son ejemplos ilustrativos de lo que pretendo explicar. Precisamente esta sistematización a la que se refiere la definición de nuestro diccionario, entendida como el conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente entrelazados entre sí, tampoco se ajusta del todo al proceder del creador, en cambio, no sería de extrañar que en ocasiones este niegue todo sistema, procurando obstinadamente hacer ciertas tareas sin ninguna clase de razón o justificación. He de advertir que en estas reflexiones hago de abogado del diablo con intención de conocer el terreno en el que me conviene operar, me sitúo en una posición a lo mejor utópica, desde la que pueda contemplar la posibilidad de una formalización propia u original de los resultados. Al igual que en el dimensionado de estructuras se piensa en los puntos más frágiles por donde puede romper el sistema, ahora trato de determinar aquellos espacios que me sean más ventajosos para centrar el tema que quiero desarrollar.

Si somos rigurosos, como lo es el proceder técnico y científico, nos resultará difícil emparejar íntegramente el arte con estas metodologías. Por eso nos conviene si queremos seguir trabajando, como me hace ver Ricardo Horcajada, establecer un ámbito metodológico propio según los intereses, objetivos o percepciones, elegidos por el autor para que la obra discurra. La concepción de arte que propone Sol LeWitt, de acuerdo a su proceder como creador minimalista-conceptual, puede ser utilizable tanto para establecer un territorio desde donde orientarnos, como para dibujar las diferencias metodológicas a las que estamos aludiendo. En un texto incluido en un número de Artforum del verano de 1967, titulado *Paragraphs on Conceptual Art* el artista explicaba: *«la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra (...). La idea se convierte en una máquina que hace arte. Este tipo de arte no es teórico o ilustrativo de teorías: es intuitivo, tiene que ver con todos los procesos mentales y no tiene objetivo»*.

Todo este asunto se descubre más problemático cuando lo trasladamos al ámbito universitario, donde independientemente de la variedad de opiniones al respecto, es obligatorio que los implicados (profesores) se expresen de manera razonable y que la investigación se formalice como texto. Debo advertir llegado a este punto, que para salvar la disociación semántica aludida anteriormente debo admitir la naturalización del término investigación, o incluso olvidándome de rigorismos, reconocer la posibilidad de una investigación realizada con unos parámetros ventajosos para un escultor, aunque no pueda dejar de ver el *«cierto complejo de inferioridad»* señalado por Francesc Torres, cuando se da mayor garantía de verdad al discurso textual que al plástico. Mis circunstancias personales me encaminan a adaptarme a los criterios establecidos, por ello he leído con la mayor atención posible unos textos que a la vez que han confirmado algunas suposiciones y razonamientos personales, han ampliado mis perspectivas de pensar un trabajo de las características exigidas en el ámbito universitario. Aún sigo cuestionándome la idoneidad del término que define este trabajo (trabajo de investigación), pues personalmente me gustan más otros como pueden ser «especulación», «exploración», «experiencia discursiva», «creación estética», «propósito experimental» ligándome a Oteiza ... que se alejan más de las aplicaciones restrictivas que implican las metodologías procedentes de la tecnología. Podría ser precisamente el afán teórico-experimental conclusivo del escultor oriotarra (otra verdad como la de Picasso), un ejemplo personal de investigación referida a modelos científicos estimuladores de su capacidad imaginativa. Desde 1950 conseguirá sistematizar los procedimientos que emplea para realizar sus piezas,

al tiempo que define con mayor claridad la complejidad de sus objetivos, para así con ocasión de su participación en la IV Bienal de Sao Paulo, redactar un texto para el catálogo titulado *Propósito Experimental 56-57*, en el que entiende los 10 grupos de obras presentadas como un eslabón que une el origen de su pensamiento con la prospectiva que proyectará éste en el porvenir. En dicho escrito referencia los problemas que más le han preocupado en su madurez como escultor: la estatua como desocupación activa del espacio, la ampliación funcional del muro, la función como valor anterior a la forma, la dinámica del vacío, la pared-luz...entre otros. Pero significativamente finaliza este texto con unas frases que favoreciendo mis pensamientos, se desvían ideológicamente del discurso científico habitual: «*Hoy oriento mi interés, más que a la integración funcional de la Estatua con la arquitectura y el mundo- que es lo ornamental y técnico que más dominamos todos-, a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio sólo, espiritual, para el alma sola del espectador*».

Una vez naturalizado el término con fines pragmáticos, una vez que se ajusta o se rasga según las expectativas reales que ofrece la creación visual, como implicado me resulta difícil creer que exista en arte, una investigación más exhaustiva y de mayor interés que la que se realiza en la propia concepción y producción de una obra de arte (13). Y aunque es fácil que la pretensión del autor una vez publicada la obra, tenga como destino el naufragio o no cumpla las expectativas (pudieran incluso ser equivocadas) que motivaron su producción, esos mismos riesgos creo que se contemplan cuando se redacta un texto, pero al menos el implicado defiende sus ideas a partir del lenguaje con el que piensa y con el que se ha formado. Por lo menos hasta hoy en «*el mundo del arte*», el interés se ha focalizado sobre todo en la riquísima variedad productiva de los artistas, pero también observo, que si bien el discurso teórico siempre ha estado presente acompañando a las obras a lo largo de la historia, ahora ha alcanzado un desmesurado desarrollo que me inquieta. Me hace pensar en una traspolación de las prioridades. En ese caso creo que saltaría una luz de alarma delatando la mala salud de las artes; «*el arte contemporáneo corre el peligro de convertirse ahora más que nunca en literatura secundaria*» nos advierte Chus Martínez (14). Ante esta posibilidad creo que los implicados debemos eliminar prejuicios y reconocer que prioritariamente el arte ha aportado saber a través de las obras que han realizado los artistas, defendiendo el valor de unos lenguajes diferentes al textual, pero que tienen unas posibilidades de comunicación y de saber, tan intensas y significativas como cualquier texto escrito.

1.2 Objeto de estudio

A partir de tres proyectos escultóricos propios realizados en el espacio público a principios de la primera década de este nuevo siglo, voy a escribir esta tesis doctoral, con el objeto de profundizar en el saber de una disciplina que conozco y así renovar el sentido que quiero dar a mi obra. Desde diferentes aspectos (técnicos, conceptuales, sociales, ideológicos...), atendiendo a sus posibilidades de significado, a sus estrategias y propósitos, quiero mostrar la cualificación que tiene la escultura para generar conocimiento. Sería muy satisfactorio que las experiencias referidas en el texto, tanto en el ámbito universitario como en otros contextos, suscitaran o renovaran el interés hacia una forma de expresión poco comprendida o atendida con fundamentos críticos por un público reducido.

En este discurrir por los territorios de lo escultórico procuraré mirar atentamente, para evitar confundir lo que hay de verdad de la ilusión de autenticidad. Teniendo en cuenta las limitaciones y las posibilidades que conlleva relacionar dos lenguajes diferentes, *«podemos hablar, en cierto sentido, de propiedades formales de los objetos y estados de cosas o, respectivamente, de propiedades de la estructura de los hechos y, en el mismo sentido, de relaciones formales y relaciones de estructuras»* (15), voy a intentar profundizar por otro camino en el problema de la escultura, en su significado actual y en sus posibilidades de contextualización.

Probaré aprovechar la interdisciplinaridad de la experiencia artística, así como las capacidades relacionales que me supongo como creador. Por eso me parece interesante la propuesta de Chus Martínez de pensar desde el arte, en lugar de a través de él. Me gusta la idea de esta conservadora que plantea igualar la investigación artística con la comprensión del mundo, conectando temas que a simple vista no se relacionan, porque es cierto que en cualquier ámbito de la creación *«el espacio aparece allí donde la lógica de la causalidad cesa y se impone otro principio: el de la reverberación»* (16). Por eso ahora estoy intentando no hablar directamente desde mi trabajo, procurando que sea el desarrollo de las problemáticas del discurso las que hagan aparecer los asuntos que se dan en él. Me resulta muy lúcida la utilización procedente de los textos de Bachelard, del término *«reverberación»* que no entiende el arte como pretexto para pensar, sino como actividad humana capaz de plantear nuevas lógicas relacionales que intervienen precisamente en el propio pensamiento artístico y cultural.

Escribiendo, dibujando o haciendo escultura, se presentan casi involuntariamente esas posibilidades de interconexión de mundos que en principio parecían independientes. Mi deseo sería manteniendo estas intenciones, que estas hojas de papel se convirtieran en escultura, sin dejar de ser lo que son y añadieran algo más a la experiencia que he ido adquiriendo en esta práctica. Creo que este objetivo puede llegar a ser posible, si se trabaja con imaginación y no se pierde de vista el propósito que se persigue. No se trata de viajar describiendo al pie de la letra lo que se ve, si no que se trata también de describir sabiendo que cuando miramos o reflexionamos sobre lo que hemos visto, se generan múltiples asociaciones, algunas de ellas inesperadas que también merece la pena describirlas, pues esa asociación reconduce el entendimiento de la ciudad o del territorio que estamos visitando. Se trata de mirar con *«la perspectiva de la experiencia, reflexionar tomando impulso, y pasar a la acción asomándonos a lo desconocido»* (17). Hace años que me muestro interesado por los planteamientos de George Steiner desarrollados en su texto *Las gramáticas de la creación* (18). Este analista cultural también concibe las construcciones humanas como una actividad combinatoria, que puede llevarnos a asociaciones insólitas y sin precedentes. Para añadir algo a nuestro ya extenso campo de significaciones debemos mirar a la realidad, está allí para que le preguntemos, como también nos hacemos preguntas al desplazarnos fuera de nuestro territorio habitual. El arte de combinar, de asociar ideas aparentemente desvinculadas ignorando las exigencias de sentido establecidas, es el camino que propone este profesor para conseguir la invención o re-invención de nuevas realidades. La escultura ha aprovechado esta forma de actuar, y por eso a través de ella es posible por poner un ejemplo, aprovechar determinados contenidos simbólicos procedentes de unos conjuntos megalíticos como son las Taulas menorquinas, en un monumento destinado a recordar a las víctimas del terrible atentado ocurrido en Madrid en Marzo del año 2004. Aunque conocía la taula de Binisafullet cercana a Mahón, en principio este memorial fue diseñado sin pensar en estos elementos de piedra de la pequeña isla balear. Fue resolviendo la organización espacial y el anclaje de la pieza en el suelo, cuando consideré que se podían aprovechar determinados valores significativos e incluso constructivos de estos recintos de taulas, para incorporarlos en el proyecto. Involucrado en el proceso creativo, o si se prefiere en un proceso de investigación personal, intenté aprovechar todos los recursos archivados en mi memoria para añadir nuevas relaciones de sentido en la obra. La idea de interpretar las taulas como elementos que intervienen y provocan la continuidad cíclica de la vida, fue reconducida en la escultura del memorial entendiéndola como acumuladora de la

energía recibida de la luz solar, que luego se transfiere a la tierra a través del elemento vertical clavado en el suelo penetrándolo. Pudiera ser que para los constructores de estas taulas, tuviera que posarse el sol sobre el capitel de piedra para que se produjera la fecundación de la tierra. Si se transforma ese capitel en una banda de aluminio, este metal acumula la energía que recibe del sol. Las cualidades de la superficie del aluminio, permiten hacer presente esa luz tan importante a la que alude Samuel Beckett en su último texto escrito antes de morir, *Rumbo a peor*.

La idea de profundizar en esa concepción «borgiana» que entiende la realidad como un fenómeno especular de reflejos donde están los acontecimientos interrelacionados, es otra forma válida de visualizar la posibilidad de formalizar textualmente la experiencia creativa (19). Si observamos con atención las imágenes reflejadas podemos extraer nuevas significaciones, aprovechándolas para configurar nuevos modelos estructurales y metafóricos.

1.3 Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta mi propósito, puedo decir que no existen muchos estudios en nuestro país publicados escritos por los propios escultores, sobre su obra o sobre los aspectos que han intervenido en su producción. Quizá el ejemplo más significativo sea el del ya citado Oteiza con sus obras *Quousque tandem...! o Ejercicios espirituales en un túnel*. En este sentido este trabajo se intentará sumar a la tradición de literatura producida (escultura en este caso) por los propios artistas en otros contextos, acerca de sus intereses y preocupaciones que intervienen de forma más o menos directa en la elaboración de su producción creativa.

En el texto del catálogo de mi segunda exposición individual realizada en el año 1992, hacía alusión al papel imprescindible que juegan la materia, el espacio y el tiempo en la conformación escultórica. Después de muchos años transcurridos, continúo pensando que estos tres elementos por encima de otros constituyen y determinan la esencia de la escultura. Los tres aparecen íntimamente relacionados y es difícil explicarlos separadamente. La ordenación del espacio supone una disposición de la materia y una temporalidad de lo dado como efectivo. A partir de ahí se pueden establecer relaciones de variada tipología (proximidad / distancia, analogía / diferencia, oposición / identidad, instantaneidad / duración). Cuando nos estamos refiriendo a la escultura, dadas las características de esta práctica, es normal

entender estos conceptos a partir de su carácter físico, desde la posibilidad que ofrecen al escultor para que interviniéndolos proporcionen experiencias capaces de condicionar el juicio del mundo que tiene el espectador. Sin embargo también podemos hablar de la materia, el espacio y el tiempo de la memoria. Esa memoria de la que está al tanto el turista epistémico, porque es en ella donde se encuentra la fuente de la que procede cualquier clase de creación. Memoria que es común al poeta, al escultor, al pintor, al arquitecto o al investigador. Giordano Bruno artista en el manejo de lo memorístico diría de ella: *«por su mediación, convierte en presente y hace ostensible todo cuanto era pasado e inexistente; por un lado, deja que las cosas sean visibles mediante la escultura y la pintura; por el otro, mediante la escritura, convierte en estables y fijas las palabras que fluyen y que, por así decir, avanzan hacia la desaparición»* (20). En esta cita se revela que cultivar la memoria, bucear en ella significa encontrar analogías, coincidencias que luego se expresan por distintos caminos, porque la memoria posibilita en el presente los caminos para recorrer el futuro. Giordano Bruno, asimilaba como semejantes en relación a su procedencia actividades aparentemente tan dispares como son pintura, poesía y música. La memoria puede ser por tanto otra de las referencias a tener en cuenta cuando tratemos de realizar un trabajo de las características expuestas.

En esta introducción tengo que reconocer las ventajas y la utilidad que intuyo en escribir una «investigación naturalizada» sobre prácticas artísticas. Ya he dicho que la escultura es capaz de transmitir saber, conocimiento o *«saboer»*. En las Facultades de Bellas Artes que es donde se requiere obligatoriamente esta clase de investigación, se muestra interesante para el artista-profesor encontrar los elementos de contacto entre enseñar y hacer arte. La vinculación de escritura y actividad plástica puede proporcionar un enriquecimiento que refuerce al mismo tiempo con mayor rigor lo que estamos haciendo, retroalimentando además el proceso creativo con mayor firmeza. Luis Camnitzer (21) explicita esa simbiosis de artista-productor de la obra y de artista-profesor como impulsora de la afectación del arte en el complejo socio-cultural. En este texto intentaré, asumiendo las dificultades que tenemos los artistas para redactar, reflexionar sobre cómo podría dar forma textual con intención investigadora a mi experiencia creativa. En un intento utópico de establecer un nuevo humanismo a partir de su *Propósito Experimental*, Oteiza se planteó también esta transferencia de saberes; el poliédrico escultor concibió una estética esponjosa capaz de absorber y aprovechar elementos de otras disciplinas: religión, física, química, biología, que del mismo modo cuando el receptor interesado la oprime, es capaz de

exudar vías de progreso a estos mismos campos de conocimiento. Referidas a lo que ahora yo me propongo son pertinentes sus siguientes palabras: *«Voy a intentar contar algo de lo mucho que falta por contar. Algo de lo que yo puedo personalmente contar, y que con la estatua no podría. Y contarle de una manera que he aprendido con la estatua»* (22). Estas páginas requieren un desarrollo, pues cada una de las problemáticas que he tratado en el taller, -algunas apuntadas en esta introducción- necesitan un estudio más extenso, pero además me han servido para conocer los problemas que se derivan del término investigación y la forma de cómo este puede abordarse desde la práctica de la escultura.

La formalización escrita permite una contextualización de lo realizado en el tiempo, y a la vez una confrontación de la filosofía del trabajo con un público más amplio al que los canales habituales de difusión artística le puedan resultar ajenos.

1.4 Hipótesis

«6.522 Lo inexpresable, ciertamente existe. Se muestra, es lo místico». (23)

Con esta escenificación que planteo, me parece interesante observar algunas de las pautas por las que se orientan los científicos, para intentar dibujar con más claridad el espacio en el que puedo jugar (24). En las declaraciones que Cristina Pujades (25) y de Leopoldo Larichia (26) realizan en la página web de Grid-Spinoza (27) extraigo diferencias pero también algunos puntos de encuentro entre los dos modos de proceder. Sin conocer en profundidad el método científico, parece que en ciencia se trabaja en un espacio de movimientos más restrictivos. Como comenta Larichia, el científico tiene que responder con unos resultados ante quién financia el proyecto y está sujeto a una rígida burocracia. En este caso la presión la impone una causa exenta al investigador. No podemos decir que el artista no tenga presión, pues también la tiene, pero ésta en muchas ocasiones no es exterior. El arte en su pretendido y romántico estado de pureza, que luego realmente no siempre se da, tendemos a concebirlo como no sujeto a constricciones impuestas desde el exterior. Desde mi propia experiencia, debo reconocer que durante el proceso creativo se tienen momentos de presión exterior: satisfacer al cliente, obtener una buena crítica, poder comercializar el producto... pero el artista durante la mayor parte del tiempo que le ocupa su trabajo, debe intentar alcanzar utópicamente la autenticidad, bucear en su propia interioridad procurando acceder a un espacio que enlace el mundo (externo,

no-yo) con el yo (interno), lo que le lleva a responderse sobre todo a sí mismo. Pienso que esto se debe fundamentalmente a que está entrenado para trabajar fuera del mercado. Durante muchos años generalmente trabaja guiado por una vocación que se aproxima a lo irracional o a lo absurdo; dedica muchísimas horas a realizar una actividad que no reporta ninguna plusvalía, salvo la emoción personal que produce hacer algo que sirve para explicar su relación con el mundo y que además le diferencia del resto de la realidad que le rodea. Una vez que llega un poco de «éxito», la situación puede cambiar, pero lo normal es que la inercia de lo que se ha estado haciendo se mantenga y el creador continúe proyectando su obra según sus propios criterios. A veces huye de él, intentando evitar contraer deudas que coarten su libertad. Dicho esto, tampoco puedo afirmar tajantemente que las circunstancias exteriores no influyan. Aunque no es conveniente generalizar, no tener exposiciones como no publicar para el científico, o no tener mercado o financiación, pueden ser circunstancias desalentadoras o frustrantes tanto para uno como para otro.

La intuición, es otro de los conceptos llamativos mencionados en estos vídeos. Dada la importancia que tiene este concepto en el arte, me llama la atención como Cristina Pujades lo sitúa como esencial para realizar los experimentos más arriesgados, los que se pueden apartar del dogma, los que profanan el protocolo habitual. En el momento de actuar, para ella los objetivos deben estar claros, algo que en escultura por sus características constructivas, sobre todo si son piezas de cierta dimensión física también deben estarlo; pero esta clarificación de los objetivos siempre deja algún resquicio libre a la intuición, cuando *«no se tienen suficientes evidencias»* dice la bióloga. Efectivamente, incluso en las obras que suelen estar procesualmente más cerradas para evitar imprevistos dado el coste de su realización, no queda más remedio que tomar decisiones destinadas a solucionar problemáticas no esperadas, que a veces son incorporadas al proceso y otras deben ser reconducidas. Trabajar con la materia, con el espacio y el tiempo, es trabajar con ciertos márgenes de incertidumbre. A veces se dan circunstancias con las que no cuentas. Puede parecer una broma, pero he tenido la experiencia de ver pudrirse una pieza en su parte inferior mientras que el resto de ella estaba en perfectas condiciones, por el efecto de los orines de los perros en su intento por incluirla en su territorialidad. El ejemplo ilustra una corrosión poco imaginable cuya solución es técnica, pero espacio y materia conllevan una carga de arbitrariedad que obliga al escultor a prever circunstancias apoyándose en la intuición. Estoy refiriéndome a piezas concretas donde el proceso constructivo está bastante controlado y dirigido, en aquellas de menor formato realizadas íntegramente por el artista la intuición alcanza

un papel imprescindible. En mis piezas más orgánicas de finales de los 80 y principios de los 90, era la forma original del material la que me conducía casi sin pensar a construir la escultura. La escultura me venía dada por la forma de las maderas, tan solo tenía que depurarla para dotarla de ese «*saboer*» que implica conocimiento y deleite, relacionado con la «*inteligencia sintiente*» a la que dedicó todo un libro Xavier Zubiri. En ellas, tomando ahora la palabra a J. Luis Moraza y a Salomé Cuesta, intentaba integrar «*diferentes modelizaciones (perceptivas, emocionales, conceptuales)*» (28). Este «*saboer*» que abarca experiencia sensible y conocimiento inteligible tampoco le es ajeno al profesor José María Parreño y así lo expresó en un texto incluido en el catálogo de mi exposición «*La piel la vida*» celebrada en la Galería Marina Miranda de Madrid: «*Aunque el arte, lo que específicamente proporciona es la mezcla de todo ello: un sabor; pero un sabor cuyas papilas gustativas son mentales*» (29).

Será por ello la intuición una de las formas de proceder que contemple cuando desarrolle este trabajo, pues ésta se instaura con unas cualidades ventajosas para acceder a experiencias vinculadas con lo escultórico. Dado que la escultura se establece en gran medida a partir de la imaginación, la intuición se presenta como una herramienta eficaz para abrir caminos que nos permitan introducirnos en esta forma de expresión.

También estos científicos hablan del riesgo y del fracaso, de ese sentimiento tan cercano a tantos artistas; a dos maestros, por ejemplo, como son el propio Oteiza y Miguel Ángel. Al florentino, este fracaso le llevo a renegar del arte en sus sonetos por haberle apartado de la vida espiritual. El profesor de estética de la UPV, Carlos Martínez Gorriarán, afirma lo siguiente en una entrevista publicada por el diario Noticias de Navarra: «*Oteiza murió con una profunda sensación de fracaso, de que su proyecto experimental había dado unas cuantas obras de escultura interesantes, pero no había producido lo que él pretendía, que era el hombre nuevo*» (30). Este sentimiento fue manifestado por Oteiza en varias ocasiones a través de sus escritos y entrevistas.

«*Llegaré algún día al fin por el que he luchado tanto y durante tanto tiempo?*» (31) escribe Cézanne con tristeza en una carta pocos meses antes de morir. Numerosos artistas admiten un sentimiento de derrota una vez acabada una obra. Previendo esta situación, para que la frustración sea más llevadera se realizan innumerables estudios, dibujos, bocetos a modo de pruebas experimentales que muchas veces son

rechazadas acabando en el cubo de los desperdicios situado en un rincón del taller. Fracaso que puede ser constructivo pero también aniquilador. Fracaso que en el científico se produce por no llegar a conclusiones, por no generar nuevo conocimiento y en el artista por las condiciones de sus propias exigencias que le hacen sentir que lo bueno no es válido, ya que se pretende lo excepcional, lo que está más allá del alcance humano, descubriendo de ese modo la verdad de la proposición 6.522 con la que abría la segunda parte de esta introducción.

Mirando hacia el proceder científico, constato la importancia que tiene el trabajo de laboratorio donde se realizan las pruebas y experimentos que confirmarán o negarán las hipótesis, y que luego permitirán deducir unas conclusiones que determinarán el éxito o el fracaso de la investigación. Desde mi punto de vista, como artista-profesor implicado en esta experiencia (los artistas ajenos a la docencia quedarían excluidos, pues ellos no tienen porque formalizar por escrito sus conclusiones, aunque las interioricen para utilizarlas en la siguiente pieza), sería interesante tener presente el trabajo realizado en el taller, estudio o espacio donde se realizan las exploraciones con los medios que sirven para formalizar la obra. Me parece importante si suponemos una investigación, establecer un paralelismo entre taller y laboratorio de química, de física, de genética... donde se materializan las hipótesis o los sueños. Para Oteiza, según escribe en *Quousque Tandem...!* «*el arte es un laboratorio peculiar que concluye en el como lugar cualitativo donde el artista se prepara para la vida*». El taller se constituye como el espacio más valioso del artista, donde se confronta con su obra a diario (algunos como Brancusi y Giacometti llegan a vivir en él), para poner en práctica sus propios métodos y estrategias de trabajo. Por ello cuando visitamos talleres de artistas en oposición a otros espacios de producción (carpinterías, talleres de mecanizado, laboratorios, imprentas...), llama la atención la diferenciación que se da entre ellos; ordenados, caóticos, recargados, vacíos, sucios, limpios, consolidados, transitorios, amplios, pequeños, oscuros, luminosos, aromáticos, asépticos... en el taller se refleja la personalidad y la biografía del creador. Para realmente conocer a un autor, habría que haber visitado su taller. Me resulta sumamente interesante visitar talleres de artistas, estar allí atendiendo a lo que hay en ellos: los objetos que se coleccionan, los libros que se utilizan mientras se trabaja, la música que sirve de fondo, si tienen obra expuesta, intento interpretar las relaciones que se establecen entre ellas y el espacio; si se esconden, se pueden sacar otras conclusiones. Si nos referimos a la relación entre taller y espacio de investigación científica, de nuevo citaré a Oteiza. Siendo un escultor que establece una vinculación

entre su portentosa obra escultórica y su succulenta obra escrita, añade una gran imaginación para relacionar estas dos disciplinas entendidas frecuentemente como distanciadas. En sintonía con esta correspondencia, tituló a una de sus series de trabajos realizada en un taller poco estable, como fue el espacio que le cedieron en el edificio de Nuevos Ministerios de Madrid, *Laboratorio de tizas*, posteriormente integrado en su exposición organizada por La Caixa y comisariada por Txomin Badiola en el año 1988.

Creo que sería una pérdida importante no tratar de integrar en un trabajo de este estilo toda la experiencia, incluyendo en ella pruebas, fracasos, aciertos, especulaciones, exploraciones, descubrimientos, reflexiones, comprobación de intuiciones, asimilación de imprevistos... que se han realizado en el laboratorio que para un artista es el taller. Es difícil hablar de aquello que no se ha vivido. Coincidió con Luis Camnitzer en que para comunicar una experiencia es importante haberla experimentado previamente. Una vez que ha sido incorporada, encarnada, nos situamos en una posición que permite reconducirla, innovarla cuando la escribimos o la explicamos con intención de que se nos pueda entender, al mismo tiempo que para nosotros mismos adquiere nuevos significados que nos permiten ampliar nuestros horizontes.

1.5 Objetivos

Estando de acuerdo con la concepción de obra de Sol Le Witt a la que antes me he referido, he dudado en proponer una lista de objetivos excesivamente sistematizados. Finalmente, sin perder de vista las posibilidades de improvisación que aparecerán en el quehacer diario fruto del diálogo con lo descubierto y expuesto en cada jornada de trabajo, con intención de establecer un rumbo que me facilite llegar a un destino deseado y plantear un campo de operaciones con el que discurrir con más seguridad en esta investigación naturalizada, me he decidido a designar los siguientes objetivos:

Generales

* Intentar crear un texto reflexivo/narrativo que tratando sobre la escultura esté cualificado para transmitir «*saboer*» al igual que lo transmiten las propias creaciones artísticas.

* Procurar crear una reflexión que manteniendo en su desarrollo un carácter experimental, se aparte lo menos posible de las cualificaciones físicas y espaciales propias de lo escultórico, cuando dichas cualificaciones se establecen a partir de tres conceptos: materia, espacio, tiempo, propias tanto de las tres dimensiones reales como del propio texto escrito.

* Incluso planteando un método de carácter positivista, analizar la auto-referencia y la subjetividad personales como elementos esenciales en este tipo de experiencias. No podemos olvidar el valor que juega dicha subjetividad en los procesos creativos particulares.

Particulares

* Partiendo del taller como laboratorio y de las experiencias que en él se realizan como experimentos, utilizar la memoria y las posibilidades especulares de la imaginación, para crear una investigación/reflexión que amplíe el campo de conocimiento en el que me sitúo.

* Explicitar las posibilidades de la obra pública como generadora de comunicación de ideas y de experiencias sensoriales que enriquezcan la percepción de la realidad de los lectores.

* Incorporar mi experiencia investigadora en escultura al ámbito universitario.

* Significar la relación de lo escultórico con la técnica y con otras facetas de la creación que utilizan el espacio como material de sus especulaciones y experiencias (ingeniería, arquitectura, paisajismo...).

* Conceder un papel relevante al dibujo en el desarrollo de las prácticas de diseño objetual y así como de asistente en la configuración espacial, siendo ésta una cualificación esencial de la escultura.

1.6 Metodología

Creo por tanto que conviene significar el doble esfuerzo que en muchos casos nos supone a los licenciados en Bellas Artes, realizar una doble «investigación» en

dos lenguajes diferentes con sus metodologías propias, pues la mayoría de nosotros no concebimos un profesor de pintura, escultura, dibujo o fotografía sin una trayectoria experimental en su materia docente, pero reconozco al mismo tiempo que el ámbito universitario tiene sus particularidades con respecto al mundo del arte, y la realización del trabajo que ahora oriento, puede suponer la ampliación del saber a una comunidad más extensa. Por lo que al artista-profesor universitario respecta, la realización de un trabajo teórico le situará ante problemáticas paralelas que serán traducidas con unas herramientas y unas metodologías diferentes, enriqueciéndose de este modo el espacio de operatividad de su campo de conocimiento, pero además se puede presumir que las nuevas destrezas conseguidas reviertan también en el fortalecimiento del corpus teórico y conceptual que maneja.

En esta programática titulada *Cuerpo y contexto de tres experiencias escultóricas en el ámbito público* mantendré un método de trabajo que circunscribirá las siguientes metodologías:

- 1) Prospectiva experimental. Se ajusta a la experiencia directa con la materia específica que ocupa mi estudio, equiparando el taller con un laboratorio donde se realizan los experimentos y pruebas propias del trabajo del escultor.
- 2) Prospectiva reflexiva. Derivada de la experimental, me permitirá actuar como turista epistémico o como un traductor de mi propia experiencia que trata de encontrar el significado y las posibilidades de contextualización de los espacios y lugares que se le ofrecen.
- 3) Análisis de las fuentes. A partir de materiales académicos, ya sean específicos o procedentes de otras disciplinas (música, religión, historia, filosofía, ciencia, arquitectura, dibujo, ingeniería...) realizaré una labor renovada de análisis y reflexión. Aprovechando la interdisciplinariedad de la experiencia artística, atendiendo a la realidad como un fenómeno especular, combinando y asociando ideas aparentemente desvinculadas que se escapan de las exigencias de sentido más establecidas, podré vincular metodologías propias del proceder en el taller con los procesos que originan un texto, para intentar retroalimentar otras vías de progreso en mis intereses, así como para añadir conocimiento sobre la materia de la que me ocupo.

1.7. Referencias

1.7.1. Notas

1. DÍAZ CUYÁS, J. *Mostrar y demostrar: arte e investigación*. Lectura en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico. Vitoria. 2010.
2. «6.52. Sentimos que aun cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo. Por supuesto que entonces ya no queda pregunta alguna; y esto es precisamente la respuesta». WITTGENSTEIN, L. (1992) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1ª ed. Pág. 181
3. Declaraciones de Picasso a Mario de Zayas recogidas en CALVO SERRALLER, F. (2004). *La constelación de Vulcano. Picasso y la escultura de hierro del siglo XX*. Madrid. TF Editores. 1ª ed. Pág. 27 y 28 y de un documental biográfico del pintor emitido por RTV2 con ocasión del centenario del nacimiento del pintor malagueño.
4. *¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica?* (6 / 2 / 2012). <http://www.gridspinoza.net/>
5. Proposición 6.4321 del Tractatus. WITTGENSTEIN, L. (1992) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid Alianza Universidad. 1ª ed. Pág. 181
6. BERGER, J. (2013). *Fama y soledad de Picasso*. Madrid. Santillana Ediciones Generales S.L. 1ª ed. Pág. 49.
7. ADORNO, T W. (1992). *Teoría Estética*. Taurus. Madrid. 1ª ed.
8. PARREÑO, J.M. *El lenguaje como práctica artística*. Conferencia inaugural del Curso 2011-2012 del Master en Investigación, Arte y Creación de la Facultad de Bellas Artes UCM.
9. VARAS, J. (2003). *Investigación y prácticas artísticas*. Madrid. Revista Investigarte. ABIBA. Pág. 63.
10. Proposición 2.21 del Tractatus. WITTGENSTEIN, L. (1992) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1ª ed. Pág. 29.
11. Real Academia Española. (1994). *Diccionario de la lengua española (vigésima primera edición)*. Madrid. Espasa Calpe.

12. *Diccionario de la Real Academia Española*. (10 / 3 / 2012). <http://lema.rae.es/drae>.
13. La utilización de los términos concepción y producción puede resultar extraña, pero en escultura como también en arquitectura la creación la solemos entender, sobre todo cuando la escala de los trabajos se amplía, desdoblada en dos etapas con cualidades específicas. Aparentemente puede parecer que la producción se desvincula del proceso creativo, pero sin embargo no es así. Precisamente a diferencia de los procesos de 'producción seriados, durante esta segunda etapa en la práctica escultórica se acaba de dotar a la pieza de esas cualificaciones que complementan su valor.
14. MARTINEZ, CH. (2010). *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Barcelona. INDEX. MACBA. Pág. 12
15. Proposición 4.122 del Tractatus. WITTGENSTEIN, L. (1992) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1ª ed. Pág. 69.
16. MARTINEZ, CH. (2010). *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Barcelona. INDEX. MACBA. Pág. 13.
17. MARTINEZ, CH. (2010). *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Barcelona. INDEX. MACBA. Pág. 12.
18. STEINER, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
19. CAMNITZER, L. (2000) *Arte y Enseñanza: La Ética del poder*. Madrid. Casa de América. 1ª ed.
20. BRUNO, G. (2009). *Las sombras y las ideas*. Madrid. Ediciones Siruela. Pág. 75.
21. CAMNITZER, L. (2000). *Arte y Enseñanza: La Ética del poder*. Madrid. Casa de América. 1ª ed.
22. Esta declaración es realizada por Oteiza en el año 1963 con ocasión de su primer experimento cinematográfico realizado en Madrid. Extraída del texto de F.J. SAN MARTÍN *Oteiza entre los artistas* en SAN MARTÍN, F.J y MORAZA J.L. (2006). *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Pamplona. Fundación Museo Oteiza. 1ª ed. Pág 88.
23. Proposición 6.522 del Tractatus. WITTGENSTEIN, L. (1992) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1ª ed. Pág. 182.
24. El término juego tal como lo entienden Huizinga, Gadamer, o Juan Luis Moraza puede ser muy sustancioso para aplicarlo en una investigación artística naturalizada.

25. CRISTINA PUJADES. Sus intereses científicos se centran en el estudio de los mecanismos moleculares implicados en el desarrollo embrionario del Sistema Nervioso en los vertebrados; en ellos la investigadora trata de desvelar cómo éste se organiza en distintas regiones cerebrales durante el desarrollo, así como la red génica responsable de conferir identidades específicas a las neuronas del cerebro posterior.
26. LEOPOLDO LARICCHIA. Realizó su post-doc en la universidad de Pisa. Su investigación se centra en entender los mecanismos moleculares y celulares que regulan la capacidad de auto-renovación o diferenciación de las células madre hematopoyéticas (HSC). Ha desarrollado su trabajo investigador en Italia, Suecia, Estados Unidos y Barcelona, donde actualmente coordina el Centro de Medicina Regenerativa de Barcelona (CMRB).
27. A.A.V.V. (2011). *¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica?*(6 / 2 / 2012). <http://www.gridspinoza.net/>
28. MORAZA J. L. y CUESTA S. (2010) Programa Campus de Excelencia Internacional. *El Arte como criterio de excelencia*. Modelo ARS. Ministerio de Educación.
29. PARREÑO, J. M. (2004) *Para leer con las manos*. Catálogo exposición *La piel la vida*. Madrid. Galería Marina Miranda. Pág. 4.
30. (8 / 3 / 2012). <http://www.noticiasdenavarra.com/2011/04/11/ocio-y-cultura/cultura/la-principal-obra-de-arte-de-oteiza-fue-el-mismo-un-personaje-que-creo-y-recreo>.
31. GOMPERTZ, W. (2013) *¿Qué estas mirando? 150 años de Arte Moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid. Santillana Ediciones S.L. 1ª ed. Pág. 114.

1.7.2. Bibliografía específica y fuentes

Bibliografía

A.A.V.V. (1988). *Oteiza Propósito Experimental*. Torrejón de Ardoz. Fundación Caja de Pensiones. 2ª ed.

A.A.V.V. (2005). *Oteiza mito y modernidad*. Madrid. Museo Guggenheim Bilbao. 1ª ed.

BERGER, J. (2013). *Fama y soledad de Picasso*. Madrid. Santillana Ediciones Generales S.L. 1ª ed.

CAMNITZER LUIS. (2000). *Arte y Enseñanza: La Ética del Poder*. Madrid. Casa de América. 1ª ed.

GARCÍA LORCA, F. (2001). *Conferencias*. Granada. Editorial Comares/ Huerta de San Vicente. 1ª ed.

GOMPERTZ, W. (2013) *¿Qué estas mirando? 150 años de Arte Moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid. Santillana Ediciones S.L. 1ª ed.

OTEIZA, J. (1993). *Quousque Tandem...!*. Pamplona. Pamiela. 5ª ed.

SAN MARTÍN, F.J y MORAZA J.L. (2006). *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Pamplona. Fundación Museo Oteiza. 1ª ed.

STEINER G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.

WITTGENSTEIN, L. (1992) *Tractatus Logico- Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1ª ed.

Publicaciones

DÍAZ CUYÁS, J. (2010). *Mostrar y demostrar: arte e investigación*. Vitoria. Lectura en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico.

MARTÍNEZ, CH. (2010). *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Barcelona. INDEX. MACBA.

MORAZA, J. L. y CUESTA, S. (2010). Programa Campus de Excelencia Internacional. *El Arte como criterio de excelencia. Modelo ARS*. Ministerio de Educación.

PARREÑO, J. M. (2011). *El lenguaje como práctica artística*. Conferencia inaugural del Curso 2011-2012 del Master en Investigación, Arte y Creación de la Facultad de Bellas Artes UCM.

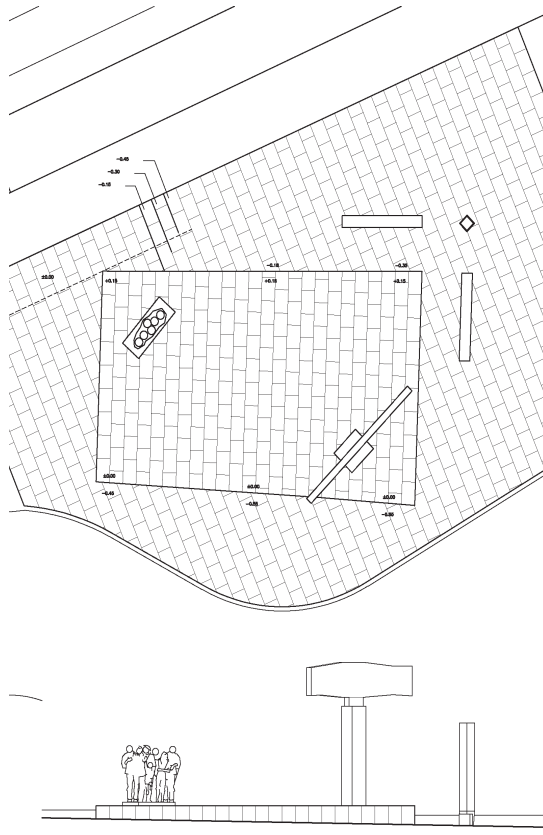
PULIDO, G. (2008). *El Aula de Camnitzer*. Santiago de Chile. Revista Incubo nº 3.

STEYERL, HITO. *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto?* (07 / 05 / 2012) <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

Recursos Internet

A.A.V.V. (2011). *¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica?* (04/ 05/ 2012) <http://www.gridspinoza.net/>

2. PROYECTO 1. « DIM LIGHT SOURCE UNKOWN »



2. «DIM LIGHT SOURCE UNKNOWN»

2.1. El arte ante la barbarie

A lo largo de la historia, los artistas de una manera o de otra se han visto envueltos o implicados en sucesos de carácter violento, en cualquier caso, podemos observar una predisposición por parte de muchos de ellos que atiende o se interesa por aquellas situaciones que se vinculan con lo catastrófico. En este sentido es ilustrativa la anécdota que se cuenta de Baudelaire (1), en la que el poeta al entrar en una de sus frecuentadas brasseries de París exclamó: *«¡aquí huele a destrucción...!»* manteniendo con determinación esta observación, cuando sus amigos intentaban hacerle ver que a lo que olía era a sudor de camarera y a los aromas que salían de lo que se cocía en los fogones, pero en ningún caso a sustancias azufrosas propias del infierno. El significado que tenía el término que tan aromático le resultaba al maestro, lo evocaba en un poema incluido en *Las flores del mal* (2) al que titula precisamente *La destrucción*. A través de la voz de estos versos nos lo revela como diablo inmaterial e impalpable, que accede al autor a través del sentido del olfato, pero también de la vista y del gusto, apartándole de la mirada de Dios que sin embargo pudiera haber sido para él una posibilidad de salvación. Según estos versos de Baudelaire el mal que anuncia la destrucción se puede sentir en el ambiente.

Aunque no todos tenemos la sensibilidad desbordada de este poeta paseante, sí que en algún momento de nuestras vidas hemos podido prever, sin explicar por qué razonablemente, como nuestra cotidianeidad, nuestra realidad más próxima se estaba ensombreciendo.

«20.21 h. Pasé las navidades de ese año 2006 en Florencia. Era la segunda vez que visitaba esta ciudad, por lo que los días que estuve allí estaban perfectamente planificados para estudiar aquellas piezas que consideraba más interesantes para acabar de configurar las imprecisas imágenes que empezaban a rondar en mi pensamiento. Al volver a contemplar «Los esclavos» en la Academia, o «La piedad» del Duomo, me reencontré de nuevo con determinadas cuestiones sobre las cuales yo ya había reflexionado tiempo atrás. Situarte delante de una escultura es una experiencia perceptual muy física. La presencia material que despliega esta práctica en muchas ocasiones violenta al espectador. Las esculturas de Miguel Ángel o también

las de Donatello a mí me golpean, me obligan cuando estoy frente a ellas a reconsiderar el espacio. Mi cuerpo retrocede y avanza, gira alrededor de las piezas como lo puede hacer un púgil en el cuadrilátero. Por eso como escultor, he de confesar que me estimulo más viendo un combate de boxeo que una partida de ajedrez.

Paralelamente a este disfrute estético personal, en aquellas fechas, para mí como creo que también para muchos de vosotros, las expectativas que teníamos de nuestro mundo comenzaban a alterarse. Ese jardín donde todo crecía casi sin proponérselo, estaba comenzando a ser violentado por rachas de viento que como hemos comprobado acabarían en verdadera tempestad. Muchas de nuestras grandezas se convirtieron en miserias y algunos sueños en pesadillas. El futuro se preveía incierto. Seguramente este escenario influiría también en la borrasca que se gestaba en mi interior, nunca antes apreciada. Como un tupido velo gris condicionaba mi percepción, permitiéndome ver durante un tiempo solamente los rasgos más sórdidos y mezquinos de nuestra especie.

La traición, la miseria y la grandeza no sólo se significan en el magnífico retrato de Bruto, aunque no de forma tan evidente, también se pueden considerar en otras piezas del Buonarroti».

Aunque mis circunstancias personales en aquel momento no podían ser mejores, en estas líneas escritas durante mi estancia en la ciudad de la Toscana, confieso ese sentimiento compartido que oscilaba entre la euforia propia de haber podido contemplar algunas de las obras de arte más queridas por mí y ese otro sentir desconsolado que parecía anunciar la gran crisis en la que ahora nos encontramos. Esto me puede hacer pensar que cuando las personas nos dedicamos a realizar actividades creativas, es posible que desarrollemos una intuición (todos lo intentamos cuando estamos en nuestros talleres o estudios) que se traslada en ocasiones más allá de nuestro propio espacio de trabajo. Este pudiera ser, además de una herencia genética indiscutible, uno de los factores que condicionaron la superlativa sensibilidad del poeta francés.

Precisamente hace unos cuantos inviernos, mientras conducía hacia el taller de Meco a donde iba a entregar unos dibujos para que me construyeran varias esculturas en aluminio, oí una entrevista realizada a Daniel Canogar en radio 3 con ocasión de la edición Arco de aquel año, en la que el autor explicaba su necesidad de

hacer arte, como posibilidad de abrir una puerta que le permitiera canalizar una salida ante una realidad que no le gustaba y que frecuentemente le resultaba bastante incómoda. Este sentimiento no debe ser ajeno a muchos de los que estamos embarcados en la aventura de crear pintura, dibujo, o escultura. Yo mismo me manifesté de manera parecida, en otra conversación con Eugenio Castro publicada en la monografía que recoge mi trabajo hasta el año 2007: *«Aborrezco los fundamentalismos de cualquier orden y me adscribo a aquellas tendencias que se muestran insatisfechas con el mundo objetivo que se nos propone, intentando establecer otras realidades más equilibradas y razonables. Como artista intento indagar en la introspección personal»* (3). Espero que no se entienda esta introspección como encerramiento en una torre de marfil, pues ni el artista más hermético se descubre si no es a partir del diálogo que establece con el mundo. Me refiero por tanto a la interiorización necesaria del suceder que se produce en torno a él.

Aunque en este caso la temática que voy a observar se aleja de lo que entendemos hoy día por razonable, el artista al sumergirse en su interioridad accede también a lo que normalmente se rechaza, porque siguiendo este camino se permite descargar la angustia que le produce aquello que no comprende. Ya he dicho que esa persecución de la introspección, tan característica de las tareas creativas, desarrolla esa especial destreza para sentir o intuir lo que se avecina; por eso cuando el poeta parisino decía que olía a destrucción, intuía algún acontecimiento maléfico que no acababa de manifestarse sino era por el aroma y que sólo una nariz perspicaz como la suya era capaz de anunciar. A Baudelaire su inigualable olfato le llegaría a «narcotizar» porque la puerta que abría no le permitió la salvación en la tierra. Su lamento, derivado de esa especial capacidad para percibir los olores más acres que se fueron dejando en el desarrollo de la historia que le tocó vivir, unido a su sinceridad y su compromiso como creador le conducirían a un camino que destruiría su propio cuerpo. Desde esta posición el artista se encontraba desgarrado y dividido, por un lado veía como inexcusable la figura de la destrucción como maquinaria sangrienta, al mismo tiempo que vislumbraba la mirada de Dios como una posibilidad de salvación inalcanzable para él, pues se habría ahogado en el camino de acercamiento a cualquier clase de resguardo.

Baudelaire huyendo de la mediocridad se introducía en lo más profundo de sí mismo, para de ese modo darse cuenta de que el mundo estaba siendo destruido, algo que sus colegas eran incapaces de ver quizá porque nunca conocieron algo mejor.

Los espasmos que le producían la acritud de aquellos hedores de cervecería, imaginados o percibidos realmente según la posición desde donde se situaba, eran reacciones corporales previas a la irrupción pesimista en el pensamiento del escritor. Puedo creer que aquellas situaciones límite buscadas o encontradas por los artistas permiten estimular la imaginación, constituyéndose como generadoras de ideas, en palabras del propio Baudelaire: «*en la generación de toda idea sublime hay una sacudida nerviosa que se hace sentir en el cerebelo*».

También para Ángel González García el pintor Joseph Wright of Derby, fue otro artista con un olfato que mejora al de cualquier enólogo, solo que él en lugar de olfatear vinos percibiendo aromas de frambuesa o vainilla, olía el angustioso, corrosivo e intenso aroma que desprende el azufre. Precisamente en sus cuadros metalúrgicos de fraguas, se huelen los vapores propios del calentamiento del metal, al mismo



Ilustración 1

tiempo que la intensidad cromática de tonos anaranjados con que se ambientan estas escenas elevan nuestra propia temperatura corporal. Efectivamente, hay algo en estas pinturas que nos sobrecoge. La luz del fuego y del metal incandescente rompen la total oscuridad que tendría la escena si no se estuviera trabajando, a lo que se añade el infernal ruido de los martillos al golpear sobre el yunque. En ellas, se evidencia la dureza inhumana que comportan aquellos lugares, donde el fuego es el principal instrumento de trabajo, donde

los pulmones se atorán por los gases que desprende la fragua. En el momento en el que se desarrolla la escena estaba a punto de nacer la Revolución Industrial, pero quizá hoy esta situación indigna que se anuncia en la imagen se hace más significativa. Como apunta este historiador docente en la Universidad Complutense, este cuadro bien podría titularse *El nacimiento de la técnica moderna*, en él se presenta el lugar donde se forjarán las armas capaces de arrasar en un futuro ciudades enteras, pero también parece notificar un aviso a aquellos que no nos acabamos de acomodar a lo que se nos propone como progreso.

El terror que nos hostiga puede ser sigiloso, para solo mostrar su rostro a algunos, ocultándoselo a otros. Se trata, de una forma de pánico causado por «*Armas silenciosas para guerras tranquilas*» (4). Hemos crecido como adultos pero

no hemos conseguido deshacernos de los miedos que provienen de una equívoca concepción del mundo. Ante un mundo como el actual en el que se derrumban los puntales de nuestra seguridad, el miedo aflora como reacción del pensamiento, conviniéndose como un síntoma de inteligencia. Desde hace tiempo, comencé a apreciar una sensación de intranquilidad causada por la presión con que desde diferentes ámbitos, se tratan de imponer las nuevas tecnologías como vehículo existencial esencial y casi exclusivo de nuestra razón de ser. No es que en este tema sea yo un integrista, pues he incorporado en mi trabajo técnicas como puede ser la talla escultórica aplicando fresadoras CNC desde hace ya casi quince años, cuando entonces no tenía noticias de nadie que utilizara este procedimiento en mi profesión. Sin embargo sí creo, que existen otros interesantísimos caminos de expresión no tan actuales, ni tan deslumbrantes como los aplicados por la «high-tec» que se deben respetar y además proteger. Sin embargo desde diferentes sectores se ha procurado marginar, sino aniquilar aquellos modos de expresión que se apartaban de la norma que permite al sistema rentabilizar sus inversiones. Con la consigna «tú haces algo diferente, algo que no nos gusta y lo haces bien, te tenemos que suprimir» las nuevas tecnologías se han impuesto, dejando pocos resquicios para que podamos manifestarnos utilizando medios heterogéneos que pudieran cuestionar la homogeneidad de los mecanismos de gobernación globalizadores. Si George Steiner advertía del empobrecimiento cultural que suponía la pérdida de determinadas lenguas que desaparecían a causa de la presión producida por las propias de las naciones históricamente más vinculadas al poder, también debemos advertir del empobrecimiento que supondrá la pérdida de determinados medios de expresión, que por mantenerse al margen de lo consensuado como actual se califican de marginales. En un principio estos pensamientos pudieran verse como extravagantes en un mundo tecnificado como el de hoy, sin embargo me reconforta comprobar que cada vez más voces procedentes del ámbito intelectual coinciden con lo que estoy exponiendo. Precisamente hace unos meses, leía un texto de Paul Virilio en el que el autor nos prevenía del terror de lógica darwinista impuesto por las nuevas tecnologías. *«Hoy en día, lo ópticamente correcto es un intento de eliminar la percepción de las imágenes antiguas, de hacerlas caer en el descrédito; de ahí esa especie de prohibición de pintar, ¡está prohibido pintar! Sólo se admiten las imágenes técnicas. Lo mismo ocurre con el «genismo», que se propone crear el superhombre: un hombre mejor que eliminará a los hombres anteriores, normales.... Puedo aceptar el superhombre, siempre que no se proponga eliminar a los otros hombres»* (5).

Gay Talese prestigioso periodista norteamericano, también viene avisando en estos últimos años en entrevistas concedidas a varios de nuestros diarios (El País-15 Mayo 2010-, ABC -19 Mayo 2011, 14 Junio 2012-, La Razón -13 de Junio de 2012-) del daño que están haciendo al periodismo la inmediatez impuesta por los actuales métodos de transcripción digital. Así contestaba a Marta Torres desde New York este escritor de New Jersey en la entrevista publicada por La Razón en Junio del 2012: *«Creo que el periodismo atraviesa una terrible crisis. No solamente es el momento económico, sino la mentalidad de los periodistas. La tecnología les ha encarcelado. ¿Conoce la palabra «embedded» (empotrado) durante la guerra de Irak, cuando los periodistas iban con los militares? Ahora lo están con la tecnología y no van a ninguna parte. No tienen la libertad para explorar ahora porque la tecnología les ha metido en una cápsula. Sólo les motiva conseguir lo que quieren al apretar un botón. Cuando desean el nombre de alguien o información sobre una persona, aprietan una tecla. Y la información que consiguen es de gente como ellos. Los periodistas se pasan el día sentados frente a su ordenador personal. No corren, no andan, no buscan ninguna historia. Se sientan. No me extraña que haya gente tan gorda»*. En estas entrevistas, Talese nos hace ver como la inmediatez, la velocidad o la eficacia productiva no tienen porqué ser valores positivos y exclusivos en el mundo del arte y del periodismo de calidad. Personalmente yo tampoco creo que los nuevos medios de productividad creen imágenes más interesantes que las que nos siguen procurando la pintura o la escultura.

Virilio da un paso más en este frente cuando señala a la arrasadora difusión de las tecnologías como causa del miedo y su administración en el mundo actual. Se está invirtiendo el sentido de la realidad, la pantalla del ordenador o del televisor se han convertido en ventanas en cuyo interior se encuentra la vida real. Para este filósofo arquitecto, estas tecnologías han inducido una concepción de la relación espacio-tiempo que escapa a nuestra conciencia próxima. El tiempo, el instante ha dominado al lugar, arrastrando a los hombres hacia la ansiedad de lo viviente y hacia un cuestionamiento depresivo de su propia existencia. Nuestras sociedades uniformadas por el exclusivo ritmo de la aceleración continua, han llegado a volverse arrítmicas. Los fenómenos de interactividad instantánea presentes en el mundo contemporáneo, son responsables de una desarticulación del tiempo necesario para reflexionar, sustituyéndolo por los reflejos condicionados que genera la inmediatez. Esto provoca una aceleración de lo real arriesgada cuando se han sobrepasado los límites del verdadero tiempo humano.

«La pérdida de realidad es el resultado del progreso, ni más ni menos. El discurso recurrente de los propagandistas del progreso llama multiplicación de la realidad a la que es una pérdida de realidad inducida por el éxito del progreso en materia de velocidad y de la ley del movimiento a la que me refería al comienzo de esta entrevista. Ese incremento incesante de la velocidad ha producido el desarrollo de una megaloscopia que ha provocado una auténtica enfermedad consistente en la reducción del campo de visión. Cuanto más rápido vas, más lejos proyectas para anticipar lo que puede ocurrir y, al mismo tiempo, más se reduce la lateralidad. Las pantallas son el equivalente del parabrisas del coche: con la velocidad perdemos el sentido de la lateralidad lo cual nos ha convertido en minusválidos en nuestra percepción del mundo, de su riqueza, de su relieve, de su profundidad espacial. Hemos creado gafas para ver en tres dimensiones, mientras estamos perdiendo la lateralidad, la estéreo-realidad natural. La realidad multiplicada es a mi juicio un timo, un verdadero glaucoma televisual. La pantalla se ha convertido en ceguera... Y es que para sobrevivir hay que anticipar lo inesperado, porque lo inesperado nunca llega de frente. Los depredadores atacan por los lados o por detrás» (6). Me parece muy clarividente el autor en este fragmento. Sus preocupantes conclusiones en otro sentido resultan reconfortadoras, al servirnos de apoyo a aquellos que nos encontramos en un contexto en el que resulta difícil compartir este tipo de opiniones. Pero también quiero explicar que no trato de oponerme de forma sistemática a las nuevas tecnologías, sino más bien a su forma catastrófica de promoción, que como un huracán puede arrasar todo aquello que no encaja en sus intereses. De ese modo se elimina el pluralismo en beneficio del más fuerte. Esta promoción nos hace sentirnos siempre en la retaguardia: la banda ancha, los mensajes que debemos contestar, los nuevos lugares efímeros de almacenamiento de la información, el querer tener «un millón de amigos» como invocaba aquella insulsa y cándida canción de Roberto Carlos... todos estos factores provocan una obsesión por ponernos al día que nos va convirtiendo en objetos/sujetos de un masoquismo cotidiano. Nos provocan un stress continuo que cuando sobrepasa los límites soportables, puede incluso llevar a contemplar la muerte como una posibilidad alternativa a este tipo de existencia angustiosa. *«Mejor la muerte en el campo que aquella inercia exasperante, aquella suspensión del vacío, el goteo de aquel tedio, las mil punzadas de las incomodidades de todos los días y de todas las horas. Dormir, sí: quería perder la conciencia de sí mismo de ser posible» (7),* confiesa el teniente Alfani expresando el desasosiego que le produce estar esperando, en un tiempo que se dilata indefinidamente hasta que llegue el momento en que la catástrofe muestre su rostro. Este sentimiento se asemeja al del condenado, aguardando en el

corredor el momento en el que vengan a recogerle los verdugos para llevarlo al calvario. El subordinado de Alfani, el recluta Morana, ante el dilema de la forma como ha de presentarse la muerte, toma la determinación de abrazarla voluntariamente, porque ante las posibilidades del morir que se le advierten ésta le parece menos ignominiosa e innoble. *«Y, antes que nadie tuviera tiempo de entender lo que quería decir, lo que iba hacer, corrió por el foso, hasta el subterráneo, se agachó a coger el mosquetón, apoyó su culata en la aspillera, se apuntó a la boca, bajó la barbilla y lanzó el disparo que hizo salpicar el cerebro contra los sacos del parapeto»* (8).

Vivimos también un espejismo creyendo que la superposición de imágenes virtuales enriquece nuestra concepción del mundo, cuando en realidad este culto a la velocidad lo que nos puede ocasionar es una reducción de nuestro campo perceptivo, pues la realidad multiplicada no pasa de ser una realidad acelerada, una realidad en la que comúnmente se distorsiona la geografía de nuestro entorno más próximo.

Puede que en lo escrito sobre la técnica en estos últimos puntos, de la sensación de que me estoy desviando del discurso. Pero si me sincero he de decir que una de las causas que más me han preocupado y desubicado en los años próximos a la escritura de este trabajo, ha sido la mordacidad con la que se han adueñado las nuevas tecnologías de nuestro espacio cultural y vital, arrinconando a aquellos medios de expresión menos proclives a rendirles el culto que estas consideran merecido. Según mi parecer las prácticas de proceder más discreto todavía ofrecen discursos de gran rigor e intensidad, pero son ahogados por el escándalo y la algarabía utilizados como cartas de presentación de unos medios serviles a la imagen de la tecnología y la publicidad. Los nuevos medios se dirigen a nosotros considerándonos sujetos maleables, haciéndonos vibrar con los mensajes que anhelamos oír. El arte corre el peligro de convertirse en siervo de la industria y del ciberespacio, y además entiendo que la homogeneidad de lo presentado como ejemplos de este abordaje técnico, empieza a dar muestras de cansancio y aburrimiento. No se puede negar que la tecnología ofrece muchos beneficios, el problema surge cuando nos asalta condicionando nuestros movimientos y nuestras vidas, tratando de imponernos un ritmo vital y unas maneras que por diferentes causas no se ajustan a nuestro sentir. Sea más o menos racional esta desorientación produce miedo y el miedo es un asunto central de este capítulo. Ahora hablo de mi propio miedo.

Sin llegar al pánico o al terror que sentían los soldados italianos de las trincheras a los que he hecho mención anteriormente, se trata de un miedo al rechazo por hacer algo diferente, un miedo a ver como todo el esfuerzo realizado puede ser menospreciado ante un deslumbrante espejismo. Miedo a perder la verdadera realidad que hasta hoy soportaba mi existencia. Un miedo a mantener una postura personal firme, frente a la intransigente barbarie, miedo cuando tratas de encontrar una justificación a lo que te propones como artista, en un mundo donde cada vez resulta más difícil ubicarse. Por eso leyendo a Heidegger, Virilio, Talese, Fumaroli, Sennett, Llovet, Zizek... puedo afianzar con más seguridad mi posición. Puedo sentirme acompañado al ver que esta impresión no es exclusivamente mía y puedo prever que en la singularidad de lo realizado se puede alcanzar alguna posibilidad de esperanza. Entonces ese miedo se convierte en un estímulo mas para convencerte a ti mismo de que estás bien orientado, pues la autenticidad en arte es un valor, que se tiene más ganado siendo escultor.

Y aunque mi miedo no alcance el espanto, la incertidumbre de un destino desquiciado y el impacto de la aceleración que provoca esta tecnología parece que comienza a causar estragos. En *La administración del miedo*, Virilio nos avisa que entre los años 2009 y 2010 una ola de suicidios sacudió a France Telecom. Cabría preguntarse si estas muertes voluntarias no podrían haber sido consecuencia de la exigente interactividad instantánea a la que estaban sometidos estos empleados franceses, porque el impacto de la aceleración de lo real está aplastando los ritmos sociales acostumbrados. El incremento de la velocidad cotidiana en nuestra existencia provoca un pánico inédito en tiempos de paz.

Somos individuos con un desarrollo sensorial que nos permite considerar las múltiples manifestaciones del desgarró de la época en la que vivimos y a costa de imaginar llegamos a aquello que no parece predecible. Experimentamos para poder conocer, pero mientras conocemos además, somos conscientes de nuestra debilidad que deseamos superar, por ello advertimos en nuestro propio ser el dolor y la angustia derivadas de las dolencias de nuestra época, poniéndonos nosotros mismos a prueba, a veces cargando a nuestro cuerpo con excesivo peso, porque como observó Nietzsche: «*Lo que no me mata me hace más fuerte*». En estas circunstancias, imponiéndonos la determinación moral de abandonar las posiciones inocuas, asumimos riesgos para permitirnos la posibilidad de proponer enunciaciones lo suficientemente graves para que nuestras propuestas alcancen una intensidad deseada. Como artistas, podemos

escenificar determinadas historias cuando las hemos experimentado previamente. Por eso nuestros comportamientos, estrategias o técnicas para acercarnos a lo que buscamos sorprenden o causan expectación; ya que lo genuino, lo auténtico, rompe con lo habitual y tiene algo de extravagancia. Necesitamos enfangarnos en aquello que nos traemos entre manos, de ahí que nos sumerjamos en los excesos de nuestra época, incluso en su terror para intentar decir algo de verdad, algo dotado al menos de cierta propiedad intelectual.

Géricault es un artista que sirve de ejemplo de lo que estoy diciendo, su atracción por el horror, por acercarse a lo prohibido, le llevó a realizar miles de estudios de cuerpos y miembros humanos amputados, en ocasiones amontonados



Ilustración 2

juntos, como peras o manzanas u otra clase de objetos más anónimos e impersonales. Sin embargo la mirada con que les atiende, permite que adquieran una sorprendente unidad plástica en la composición del cuadro. A partir de esta representación de lo incomprensible, de lo más extremo, el pensamiento comienza a encontrar un sentido más profundo que muchas veces no es precisamente racional,

mostrándonos que realmente en el fondo de lo bello puede aparecer lo horroroso y lo terrorífico. Antes de ejecutar el cuadro del *Naufragio del Medusa*, en el cual el pueblo anónimo es el sujeto del sufrimiento, sentenciado a una muerte a la que le ha enviado el poder político asociado con la naturaleza como agente colaborador, el pintor realizó numerosos estudios de pedazos de carne humana (brazos, piernas, cabezas, manos) atendiéndolos al pintarlos con un intenso amor, junto a una serie de retratos de locos recogidos de las frecuentes visitas a hospitales y cámaras mortuorias. Estos trabajos obsesivos de miembros amputados tratados con una delicadeza exquisita, suponen la redefinición de un tema pictórico como es la naturaleza muerta, siendo algunos de ellos verdaderas piezas acabadas, donde lo que pudo ser un sencillo ejercicio de estudio se convirtió, por la seducción que ejercía sobre el artista, en el motivo, en un verdadero cuadro al óleo cerrado y finalizado. Estos cuerpos literalmente troceados (desde otra perspectiva menos «visceral» también serán estudiados por Rodin

para condicionar la evolución de la escultura), rotos, recuerdan que el cuerpo no sólo es objeto del deseo, sino también destino del sufrimiento, del dolor y de la muerte. En estos cuadros, se escenifica una tragedia en la que el uso dramático de la luz y la composición genera escenas turbadoras que se mantienen en equilibrio, en la delgada y a veces indiscernible línea que separa lo terrorífico de lo bello. Son legítimas «naturalezas muertas» compuestas de lo más impensable, de miembros humanos: cabezas decapitadas, brazos y piernas mutiladas..., que abren una puerta para obligarnos a entrar en la antesala de la subjetividad más extrema. En estos cuadros podemos ver también como el concepto de persona es devaluado a lo más ínfimo, convirtiéndose en materia, pero materia repugnante; en fragmentos de carne que ni siquiera como cabezas de cordero o corazones de buey podrían reposar en el mostrador de una carnicería, porque su procedencia nos compromete de manera más extrema.

También retrató el dolor que sentían los huéspedes de la Salpêtrière, el manicomio situado en el centro de París. No es de extrañar, porque la histeria que padecían aquellos diez internos pintados por el pintor de Ruan era observada como una de las expresiones más característica del dolor. «*El Versalles del dolor*» lo llamaría Jules Clarétie, un miembro de la Academia francesa en el año 1903.

La histeria como dolencia hasta hace poco tiempo causaba una repulsión que era reconocida incluso por algunos de los psiquiatras que trabajaron en el hospital parisino. Fue considerada durante largo tiempo como la bestia negra de los médicos, pues a ellos mismos les causaba un miedo notorio. Pero quizá estos personajes pintados en el hospital no fuesen solo locos, pues simplemente podrían pertenecer al grupo más desamparado del magma humano parisino. Indigentes, alcohólicos, sífilíticos, enfermos neurológicos, tuberculosos, prostitutas, embaucadores de toda ralea, criminales, estafadores, oligofrénicos, idiotas, minusválidos, sordomudos, ciegos, seres malformados o monstruosos... así como toda clase de personas que por unas razones u otras habían sufrido exclusiones sociales debido a la pobreza, la ignorancia o el maltrato y tenían la desgracia de haber sido marcados con el sello del dolor. Una vez que entraban en aquel lugar difícilmente tendrían la posibilidad de restaurar el desastre al que les abocaba el destino.

Pintados entre 1821 y 1824, en los cinco cuadros que se conservan de aquella serie hay un reconocimiento del sufrimiento, una piedad por unos personajes que

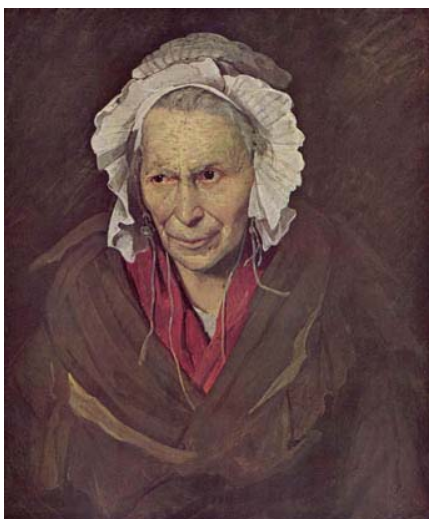


Ilustración 3

se asemejan a nosotros, con la diferencia de que en algún momento de sus vidas fueron marcados por alguna clase de desconsuelo que no fueron capaces de superar. Antes de Géricault nadie había mirado tan detenidamente ni con tanta compasión a un perturbado. Fueron sus últimos cuadros, pintados mientras padecía una dolorosa enfermedad que le menoscabaría causándole la muerte a principios de 1824. Porque Géricault sintió verdaderamente como se podría poco a poco en vida. Quizá por este padecimiento se acercara más a estos sufrientes personajes, y por ello

visitando cárceles o manicomios, se sintiera reconfortado viendo que estos marginados eran su familia más directa. Mientras agonizaba en ese invierno de 1823-24, cuando el dolor se hacía insoportable, le ganaba la partida a la muerte imaginando nuevos trabajos en los que trataba de redimir a los más despreciados de la sociedad, como el caballero cruzado interpretado por Max Von Sydow en el *El séptimo sello*, la distraía dilatando un preciosísimo tiempo en una partida de ajedrez.

La búsqueda de la transcendencia es innata al arte aunque ahora esta palabra esté tan devaluada, quizá por los malos usos que se le han dado y que han acabado por banalizarla. Pero este término tan utilizado por la filosofía y el pensamiento teológico debemos contemplarlo desde su relación con el exceso, con la transgresión, oponiéndose entonces a cualquier positivismo biológico que describa todo fenómeno cultural y vital desde el punto de vista de la adaptación. Las actividades humanas más decisivas son excesos, porque la vida del ser humano se caracteriza por aproximarse también a lo desproporcionado, a la porfía orgiástica incluso. Desde esta perspectiva podemos entender mejor dedicaciones concienzudas e insólitas como la de Géricault, que sobrepasando los límites de la representación acostumbrada es capaz de provocar sentimientos insólitos para el espectador de su época, modificando de ese modo su visión del mundo. Géricault igual que en sus retratos expresaba compasión, en *La balsa del Medusa* (1818-19), su cuadro más catastrófico, abre una puerta a la esperanza cuando los náufragos avistan el barco que les va a rescatar; mostrándonos que *«también en la necesidad más extrema, mientras fuera posible respirar una vez más, se mantenía firme la voluntad de vivir»* (9). La intención del autor fue representar a aquellos supervivientes que eran capaces de levantarse y

gritar reclamando un auxilio que en ese momento todavía se vislumbra como posible. Este cuadro, de tonos oscuros y sucios, fue rechazado por la buena sociedad de la época a causa del espanto que provocaba. A través de los intérpretes de la escena, se declara el desamparo de un pintor que para trabajar se sumergía en los lodos más insalubres de la existencia humana. La pintura no le permitió reparar la orientación de su vida, pese a que con ella buscaba una liberación del dolor. Tan solo temporalmente encontraba cierto bálsamo, cuando despilfarrando ardor trabajando conseguía liberarse de la desproporcionada tensión que lo atenazaba. Mientras que el autor se despeñaba en un precipicio de enloquecido sufrimiento, su pintura trata de rebelarse contra la destrucción del mundo, sobreponiéndose a la aceptación de la injusticia y la sinrazón.

Crear significa ir más allá de la mera reacción propia de primates, ser artista significa sobre-reaccionar. Por eso siendo creador se huele el aroma de otros excesos, se huele el origen de la pólvora destructiva, se intuye cuando todo puede saltar por los aires. La reivindicación plástica de lo rechazable por extremo y terrible se adapta a este horizonte, que a fuerza de insistir en ello se iguala con lo bello entendido como diseño adecuado. Desde esta posición, se trata de dar cabida a la convivencia real de lo bello y de lo horrible, porque quizá en la representación de los dos extremos la finalidad que se persigue es idéntica. La representación pública de la desfiguración y desarticulación de la realidad, la escenificación del sufrimiento, pretenden hacer aparecer lo absoluto, lo infinito en lo que la muerte se asoma como posibilidad, del mismo modo que lo pretende el arte que se apoya en las reglas de la armonía de carácter más optimista y feliz. Solo asumiendo la convivencia de lo considerado bello junto a lo horroroso, otorgaremos el reconocimiento de validez a lo plural.

2.1.1. Imágenes del dolor. Entre el grito y la quietud

El Laocoonte, La crucifixión del retablo de Isenheim, o Los fusilamientos del 3 de Mayo son obras maestras ante las cuales como espectadores nos podemos llegar a conmover y emocionar, incluso para algunos mas estimulados, se establecerán como modelos instructivos y ejemplificadores. El sufrimiento que se muestra en ellas, está motivado por la ira divina o humana, y por eso adquiere importancia. Esa ira cantada a través del arte se hace memorable y por tanto perpetuamente estimable.

En estas piezas, el espectador se compadece del dolor de quienes sufren, se conciencia del padecimiento de los sacrificados y se prepara el mismo para el sacrificio. En este contexto podemos recordar como *La Ilíada* inicia la tradición escrita europea como un texto de una violencia profunda, cruel y desgarradora. En realidad la representación del dolor y del sufrimiento es antigua y extendida en las formas de expresión humanas; será desarrollada en pintura y escultura acompañando a otros motivos como pueden ser el desnudo, las naturalezas muertas, las escenas bíblicas o mitológicas, las narraciones históricas, el paisaje... u otros temas trabajados también con profusión en el transcurso de la historia del arte.

A través de ciertas representaciones el arte se ocupa de la violencia, porque sus formas se constituyen como una posibilidad de alivio del dolor, pero también porque las imágenes de lo repulsivo pueden fascinar. Un ejemplo habitual de la atracción por lo desagradable se muestra de forma extrema en la película *Crash* de David Cronenberg. En ella, este interesante director canadiense abanderado de una tendencia que se ha denominado en el léxico cinematográfico como la «*nueva carne*», muestra las retenciones reales que se producen en las carreteras, debido a la curiosidad que sentimos por ver los cuerpos tanto de vehículos como de personas, desfigurados por el impacto de los accidentes de tráfico. Viendo este largometraje observamos cómo algunos de los personajes acarrean este deseo hasta llevarlo a un extremo que resulta desasosegante; aparecen en él sintiendo una verdadera avidez erótica por contactar físicamente con cualquier clase de cuerpo deteriorado o marcado a causa de un siniestro en una carretera. Sócrates, a través de los textos de Platón, es uno de los autores antiguos que nos ofrece los primeros testimonios en los que se refiere nuestra atracción por las escenas habitualmente consideradas inquietantes para nuestros sentidos. En una historia que leyó sobre Leoncio hijo de Aglayón narra lo siguiente: «*Subía del Pireo por la parte exterior de la muralla norte cuando advirtió tres cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo. Comenzó entonces a sentir deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido por su apetencia, abrió enteramente los ojos y corriendo hacia los muertos dijo: «Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo»* (10). Tampoco nos deben extrañar tanto este tipo de comentarios si pensamos en nuestra tradición funeraria mediterránea, que preserva durante varias horas el cadáver del difunto antes de enterrarlo, para que pueda ser contemplado por aquellos que le visitan para darle el último adiós. Se evidencia en nuestro duelo un deseo manifiesto por contemplar la muerte. ¿Pero

qué muerte no conlleva cierta violencia? Puedo recordar cómo me sorprendió en Palermo el fantasmagórico espectáculo que son las catacumbas del convento de los capuchinos. En este sorprendente «museo de la muerte», se exponen alrededor de 8000 cadáveres vestidos con los trajes que representan la biografía de los ilustres finados. Monjas, militares, sacerdotes, políticos... niños de comunión o de bautizo son las piezas que se disponen en estos subterráneos desde que en 1599 el hermano Silvestro de Gubio fuera depositado aquí. Esta iniciativa funeraria se convertiría con el tiempo en una categórica y apreciada forma de relación con la muerte, acogida por los estamentos más poderosos de la capital de una isla caracterizada por la imprevisión y el exceso. Cuando paseaba por este lúgubre lugar se sentía la muerte como una posibilidad existencial inevitable y aceptada, observando individual y detenidamente los cadáveres se podía presentir en algunos de ellos que el final pudiera haber sido doloroso.

Otro ejemplo más cercano que el de Sócrates que nos sirve de escenificación de esa atracción por este tipo de escenas mórbidas, es el de Bataille. Este filósofo del siglo XX, mantenía sobre su mesa de trabajo una toma fotográfica de 1910 en la que se veía a un penado al que se le estaba aplicando el terrible tormento llamado «la muerte de los cien cortes». El autor francés consideraba esta imagen decisiva en su vida. A través de ella conseguía mortificar sus sentimientos, a la vez que lograba liberar un conocimiento erótico prohibido. El escritor manifestaba sobre ella: *«esta imagen del dolor, a la vez estática e interminable, nunca ha dejado de obsesionarme»*. Se trata de un Marsias real, vivo todavía que mira al cielo con una mirada estática como un mártir. Un San Sebastián pintado por Mantegna o un San Lorenzo esculpido por Bernini.

A través del arte, mediante su ejecución y su percepción se produce una especie de catarsis que libera nuestras tensiones; gracias a él los artistas son capaces de intuir, de olfatear la destrucción, manteniendo la mirada firme en ella y creando gloriosas imágenes del sufrimiento. De este modo, los creadores eluden las posturas complacientes que se olvidan de la realidad tal



Ilustración 4

cual es, con todo lo que la abarca, sea ésta más o menos de nuestro gusto. Aunque la exaltación del sacrificio es contraria a la sensibilidad moderna, el mismo Bataille

seguramente reprobase la escena de la fotografía de su escritorio, estas imágenes hacen brotar nuestros desasosiegos y debilidades, pero también nos fortalecen contra las flaquezas, nos vacunan ante el dolor y nos hacen reconocer la existencia de lo irremediable. Porque aunque la desaprobemos, la violencia como la muestra Kubrick en *2001: Una odisea espacial* es congénita al mundo desde sus comienzos y el hombre es violento por naturaleza y por necesidad.

La obra escrita de Bataille resulta interesante en esta reflexión. Nos conciencia de nuestra diferencia con los animales a partir de la relación que establecemos con los cadáveres de nuestros semejantes, pues para este filósofo el placer sexual y la conciencia de fin son dos sentimientos cruzados que nos alejan del mundo animal. Somos una especie sujeta a emociones eróticas y no podemos eludir un cadáver próximo como lo hacen los animales, por lo que en circunstancias normales lo trataremos con un gran respeto, auspiciados por la carga de superstición y miedo que conlleva la muerte. Por eso, como comprobé en Palermo, a los muertos se les rinden sus honores.

Establecemos una relación similar de rubor con respecto a lo sexual y a la muerte. La aproximación a ambas experiencias transgrede el transcurrir acostumbrado del tiempo. Los sollozos que acompañan a la muerte y la hilaridad que provoca la excitación sexual, se relacionan con un tipo de violencia que rompe el curso habitual de las cosas. Pero la similitud o la semejanza no coinciden con la identidad. En la oposición a la clausura final que supone la muerte, el acontecer erótico se establece como el clímax de la vida. Los cuerpos acoplados y jadeantes de los amantes, se oponen por el exceso de voluptuosidad a los gritos o sollozos previos al sordo silencio que supone la corrupción. El nacimiento, la conservación de la especie están vinculados al placer erótico, a la generación de vida que se resarce de las pérdidas mortales. Leyendo la obra de este surrealista encuentro sugerencias que me resultan fáciles de vincular con el contenido simbólico del trabajo que estoy afrontando.

El rostro y el cuerpo de Laocoonte revelan los horribles sufrimientos a los que está siendo sometido el sacerdote troyano, pero el sufrimiento es soportado en la escultura estoicamente sin gritar, aunque este gritar sea la expresión natural del dolor corporal. Príamo había prohibido llorar a los troyanos para evitar su debilitamiento en la guerra, pero la ausencia de lamento sonoro en el sacerdote seguramente no fuera causada por dicha prohibición, cuando fue el propio rey el que aceptó el arriesgado regalo dejado por los griegos en la playa. La atenuación del dolor ahogando los chillidos, es para Lessing

consecuencia del objetivo de armonizar la excelsitud de la belleza con la angustia derivada del dolor. Sus músculos y tendones se tensan desproporcionados por el dolor, pero es capaz de contenerse sin mostrar huellas de rabia o furor, lo que constituye a la figura como modelo de resistencia ante la tortura. En este caso los dioses son los que sin un motivo comprensible para nosotros, castigan desmesuradamente a Laocoonte, simplemente por cumplir con su obligación de ciudadano. Solamente porque la naturaleza humana se ha opuesto a la voluntad de las deidades corrigiéndola, ha de ser después castigada. Aunque Sófocles escribió una tragedia, hoy perdida, en la que relata el castigo del sacerdote de forma distinta. Según el poeta trágico la causa del castigo fue la profanación de su propio honor de religioso. Apolo le castiga porque se había casado violando las formas que debía mantener un sacerdote y además por haber procreado a dos hijos.

Por diferentes motivos estando en Roma, no he podido situarme nunca ante esta obra. En cualquier caso se trata de una pieza en la que encuentro muchos paralelismos con el friso de los gigantes de Pérgamo, ambas son ejemplo del dramatismo escenográfico extremo de la escultura helenística, donde se representan las pasiones humanas en su más extremado patetismo. Pero en esta pieza, el artista quiere representar ante todo un ideal de belleza que se mezcla con un dolor físico añadido como condición accidental. Resulta estremecedora la acción en la que las serpientes monstruosas se enroscan para



Ilustración 5

acabar con la vida de los personajes de acuerdo al castigo impuesto por los dioses, al mismo tiempo que Laocoonte se retuerce en dolorosa agonía, culpabilizándose del mayor dolor capaz de soportar un padre, la muerte de su descendencia; mostrando al mismo tiempo su padecimiento moral al responsabilizarse de la acción de oposición a la entrada del caballo griego en Troya. La intensidad del desgarrar tensa su musculatura, hasta el punto de casi llegar a la rotura de los tendones. La caja torácica se expande y el vientre se comprime, permitiéndonos

vislumbrar las palpitaciones de las vísceras, en un intento de paliar el indescriptible dolor que está sintiendo el cuerpo de este sacerdote. En este acontecer los hijos sólo son capaces de suplicar una ayuda, que escuchada por el padre se reduce a la enternecida mirada que dirigida a lo alto, pide misericordia al cielo abriendo la boca para expresar una escéptica ataraxia ante el castigo desproporcionado e inmerecido. La intensidad del drama me turba como espectador, induciendo un sentimiento de piedad en mi interior.

Plinio el Viejo en su *Historia natural* atribuirá la talla de la pieza a tres nombres de Rodas: Hagesandro, Atenodoro y Polidoro, situándola por delante de cualquier obra de arte: «*no sólo del arte de la estatuaria sino también del de la pintura*». El carácter barroquizante de esta obra, proyectará una importante influencia sobre la escultura romana de los siglos XVI y XVII una vez desenterrada en la «Ciudad Santa». Como *El Galo moribundo* está construida ajustada a una composición triangular, aunque en *El Laocoonte* esta estructura es más compleja. En ella prevalece la vista frontal, siendo esta posición la óptima para alcanzar la mejor contemplación de la estatua. Las líneas curvas que dibujan las serpientes y enlazan a los personajes en la composición, permiten cohesionar un conjunto que rompe la compacidad propia de la escultura en piedra, intensificando a la vez la dinámica del grupo. Creo que no hay otra estatua figurativa, que sea más representativa de un sentimiento de agitación tan extremado como *El Laocoonte*. De hecho, desde Miguel Ángel hasta la posterior escultura barroca de Bernini se referirá como modelo para expresar sentimientos similares a los relacionados con la pasión y el dolor humanos. El escultor Richard Deacon también la utiliza como modelo para realizar una de sus más fabulosas piezas *What could make me feel this way*, construida con listones flexionados de madera en el año 1993. En ella el artista transfiere con acierto el carácter turbulento de la pieza perteneciente a los Museos Vaticanos.

En la talla de mármol vemos un hombre maduro desnudo derrotado por el dolor. El sacerdote, que fue un ciudadano que temió por el destino de su ciudad y con seguridad y aplomo informó del peligro que esta corría, es castigado por su orgullo, por contravenir la voluntad de los dioses, lo que nos lleva a meditar sobre lo que puede asimilar esta escultura de un platonismo heredado, que siempre advierte de la supremacía de lo divino sobre lo material y de la necesidad de independencia del alma con respecto al cuerpo, si quiere aproximarse al mundo espiritual de las ideas. «-porque cada placer y dolor, como si tuviera un clavo, la clava al cuerpo, la sujeta como un broche, la hace corpórea y la obliga a figurarse que es verdadero lo que afirma el cuerpo. Pues por tener las mismas opiniones que el cuerpo y deleitarse de los mismos objetos, por fuerza adquiere, según creo, las costumbres y el mismo régimen de vida que el cuerpo, y se hace de tal calaña que nunca puede llegar al Hades en estado de pureza, sino que parte allá contaminada siempre por el cuerpo, de tal manera que pronto cae de nuevo en otro cuerpo y en el echa raíces, como si hubiera sido sembrada, quedando, en consecuencia, privada de la existencia común de lo divino, puro y que sólo tiene una única forma» (11).

Ante esta escultura podemos pensar que al desposeer de vestiduras a los personajes, al presentárnoslos completamente desnudos, los escultores universalizan el dolor. Si nos olvidamos del título, que al fin y al cabo puede ser un elemento menos esencial para contemplar la pieza, ya no vemos a un sacerdote, sino a un hombre maduro acompañado de dos jóvenes que pudieran ser sus hijos, pero que sobre todo manifiestan un gran sufrimiento causado por los violentos ataques de dos enormes serpientes. Podríamos ver uno de tantos sacrificados de la historia por oponerse a la injusticia y la sinrazón.

El sacerdote además de morir junto a sus hijos fracasa en el intento de salvar su ciudad. El destino trazado por los dioses ha desbaratado sus predicciones destinadas a preservarla a salvo de los griegos. Aún recibirá la muerte heroicamente, soportando un sufrimiento ilimitado. De ese modo esta obra helenística muestra una gran carga de humanidad, manifestando la grandeza que también puede sobrellevar toda derrota. Fracasar nos corresponde a los humanos. Es entonces cuando de verdad mostramos nuestro esplendor como criaturas de este mundo.

Hace unos veranos realicé un viaje a Suiza y Alsacia para contemplar la tremenda alucinación que es *La Crucifixión* de Grünewald, ubicada en el convento de Unterliden en Colmar. Aunque el objetivo prioritario del viaje era este cuadro, también fue aprovechado para ver otras maravillas como la colección de esculturas de Giacometti de la Kunsthaus de Zurich, o la magnífica exposición de Picasso y Paul Klee en la misma Fundación de este pintor en Berna. En la pequeña ciudad fronteriza de Colmar pude contemplar ese magnífico, enorme y desproporcionado Cristo que está clavado en esa tosca cruz de madera, que viéndola, a mí que trabajo con este material, me duelen las manos pensando en las astillas insertadas en ellas al imaginar sólo el posible contacto con su superficie. Desde mi punto de vista, no existe una imagen en la historia del arte que muestre el dolor de forma más descarnada a como lo hace esta crucifixión, *«el antiguo convento de Unterliden, se nos mete por los ojos, feroz, nada más entrar y aturde en el acto al visitante con la espantosa pesadilla de un Calvario. Es comparable al tifón de un arte desenfrenado, que pasa y nos arrastra; se precisan unos minutos para recuperarse, para sobreponerse a la impresión de lastimoso horror que causa ese gigantesco Cristo crucificado»* (12). Esta descripción que hace Huysmans de esta imagen es verdaderamente elocuente. En el cuerpo del crucificado se percibe el dolor efectivo producido por unos martirios fuera del alcance de nuestra razón. Sobre un cuerpo lívido y reluciente se proyectan todas las crueldades

que podamos imaginar para causar dolor, ingeniadas por el ser humano en su condición más repugnante o también enviadas por el propio destino en su actuar más impío y terrible. En la escena en la que está incluida la figura aparecen varios intérpretes, pero es el receptor de la tortura física el que ocupa mayor espacio y al que el pintor dedica una singularización más exhaustiva en su tratamiento. Con ello, el autor impresiona nuestra imaginación haciendo al Cristo más sobrecogedor, destacándolo sobre el resto de los personajes, en concreto, sobre la mancha blanca de la extraordinaria representación de la Virgen niña con cara de vieja que parece desvanecerse por el dolor. Aunque todos los personajes tienen interés en la imagen, el autor anula cualquier competencia con el cuerpo del crucificado, cuyas manos estremecidas desgarran el aire en busca de compasión en el oscuro cielo, mientras la mandíbula desencajada se descuelga, dejándonos ver como de ella gotea una mezcla verdosa y espesa de saliva o mucosidades. Pero lo que más me interesa de esta pieza, es la intención que llevó al pintor a realizarla y el posterior destino que tuvo una vez que fue pintada, ya que significaba un esparcimiento o consuelo para los enfermos del «mal de los ardientes» que vivían en el hospicio de Insenheim. El espanto representado era tal que los tormentos que sufrían por su irreversible enfermedad llamada también «fuego del infierno» o «fuego de San Antonio», mezcla de ergotismo gangrenoso y de peste, se paliaban contemplándolo. Pensando en que aquel hombre-Dios al que imploraban había sido degradado por un dolor mayor que el suyo, viendo en la carne del cuerpo del martirizado esas llagas alrededor de las que se extiende una aureola inflamada, similares a las pústulas instaladas en sus propios miembros enfermos que destrozándolos poco a poco les auspiciaban los mas indescritibles tormentos, obtenían el consuelo necesario para aminorar su propio calvario antes de morir. Para este dolor que según Dom Félibien *«corrompía la masa de la sangre un calor interno que devoraba por completo los cuerpos y echaba hacia afuera unos tumores que degeneraban en úlceras incurables por las que perecían hombres a millares»*-, no existía ningún remedio que lo paliara, pero podía ser sin embargo esta imagen una posibilidad de consuelo, una vía para sentirse menos desdichados y envilecidos. Se trata por tanto de una pintura realizada con fines terapéuticos, una función del arte a la que creadores como Joseph Beuys se han referido no hace tantos años. *«Beuys era realista, pero quería recuperar formas de expresión humanas, como la cura milagrosa, que se perdieron con el desarrollo de la civilización»* nos confirma el comisario de la exposición *Las fuerzas curativas del arte*, Stefan von Wiese, dedicada a este artista también germano en el año 2006. Como Beuys que creía en la función curativa del arte -a raíz de ser el mismo curado en Crimea por personas que no eran médicos-, actuaban los hermanos antonianos. Los enfermos que padecían esta infección de la sangre casi siempre semidestrozados, nada

más llegar a su hospital eran conducidos por estos religiosos a ver el altar. Allí en la nave del coro, eran bautizados con el nombre de algún mártir. Ocurría más de una vez también un milagro y algunos sanaban después de beber el «Saint Vinage», o elixir realizado con vino que previamente había rociado los huesos de San Antonio en el monasterio de Viennois. Otro remedio que curiosamente está relacionado con uno de los temas que luego trataré en este trabajo, era la peregrinación a Santiago de Compostela, recomendada también por estos padres antonianos, caracterizados por llevar un hábito negro con la letra Tau (ultima letra del alfabeto hebreo) de color azul en el pecho, llamada también cruz de San Antonio.

No conocemos muchos datos biográficos de Grünewald que al parecer tenía otro nombre (Mathis Gothart Neithardt). Pero sí que podemos entender a través de las obras que nos ha dejado algunos rasgos de su pensamiento. Según John Berger, viendo sus cuadros nos damos cuenta que la enfermedad no es sólo el principio de la muerte, pues el deterioro del organismo es una condición de vida. La pintura además trata de las posibilidades de la luz, de su diálogo con la oscuridad en un contexto definido por esa cruz clavada entre la llanura y el cielo. La llanura y el cielo del paisaje del norte de Europa, donde además de los enfermos mortales,

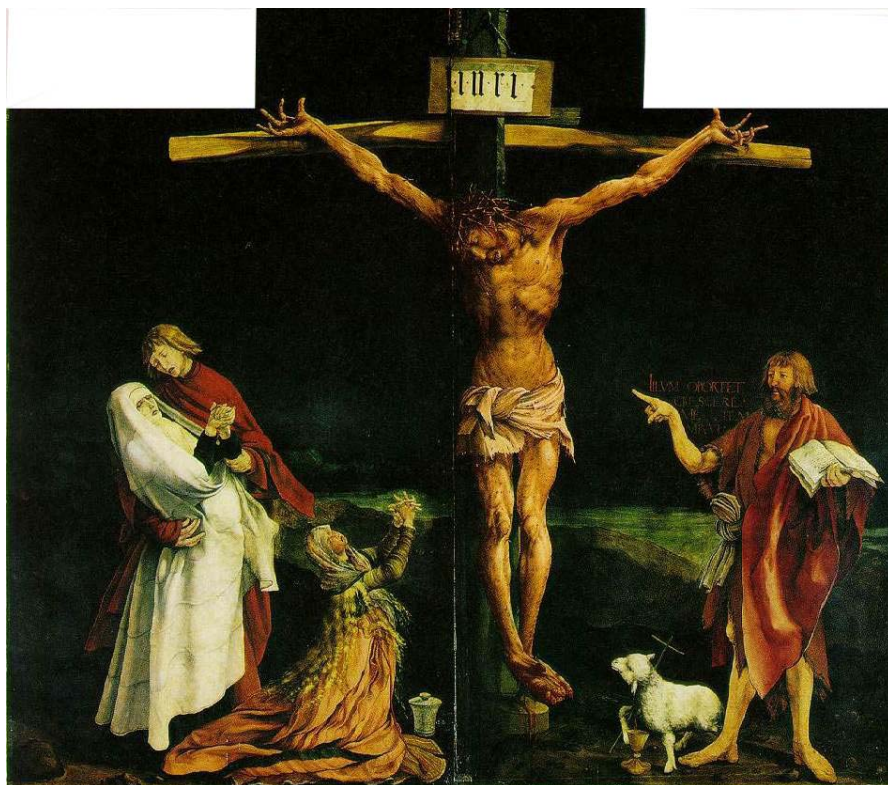


Ilustración 6

miles de refugiados, en la época del pintor, huían de la guerra y del hambre. Una luz que el pintor nos la descubre oscura y uniforme en la geografía del paisaje y en el cielo, contrastándola con unos personajes que parecen emitir ellos mismos su propia luminosidad.

Guido Guersi, preceptor en aquella época de Insenheim encargó a Grünewald a principios del siglo XVI un cuadro que debía desempeñar un oficio curativo. Con esta condición, este pintor «extremista» se puso manos a la obra en los trabajos para el lugar, observando con atención el material cercano, inspeccionando escrupulosamente los más diversos grados de degradación humana, para aplicar después en la superficie de la tabla los más bellos y desgarradores colores. De este modo como explica Huysmans, parece lógico que el terror que proyecta la pieza solo pudiera ser entendido en aquella época por los desesperados, por los envilecidos, por los degradados, por los monjes y sufrientes de Cristo, pero en ningún momento por las cortes o los prelados que protegían a contemporáneos del pintor como Holbein, Cranach, o Durero.



Ilustración 7

Si estamos tratando la representación del horror causado por la violencia en el arte no podemos prescindir de un artista como Goya, creador de la serie pictórica más oscura de toda la historia europea. Este autor, a través del registro de los crímenes causados por las tropas napoleónicas a la población civil en nuestro país a finales del siglo XVIII y principios del XIX, o de concebir escenas como la de *Saturno* o el *Duelo a garrotazos*, consigue que lo insoportable se manifieste de una forma tan rotunda que nos provoca la conmoción. En las escenas en las que se muestran los abusos del ejército conquistador, este artista plantea una nueva forma de representar la violencia, introduciendo estrategias para que el espectador se identifique con los intérpretes de la escena. Estas imágenes asaltan nuestra sensibilidad y nos llevan a tomar una actitud solidaria ante el sufrimiento. En el otro tipo de obras, renuncia a cualquier clase de anécdota para mostrarnos la violencia en su estado más esencial, tal cual es, sin justificación para sumergirse sin rodeos en lo más insoportable, en aquello a lo que las palabras no ofrecen ninguna posibilidad para nombrarlo. Podemos ver el cuadro de *Saturno* como un compendio donde se recogen todos los crímenes y depravaciones

que tanto abrumaron al pintor. Desencantado del mundo, parece que el artista quisiera desatar cualquier tipo de lazos con él, y así internándose en una clase de visualización del caos totalmente personal, sin posibilidad de regreso de los territorios de lo innombrable, conseguirá conscientemente identificarse con el dolor, adentrándose en territorios desconocidos, hostiles, y preocupantes para el espectador.

Para él la vida expiraba, era viejo y sordo, por lo que decide pintar *las pinturas negras*, concibiendo la escena de *Saturno* como el pilar de la serie, como la imagen que debía resultar más conmovedora. Con su realización, conseguirá sumirse en los laberintos internos del terror que luego le impedirán reconciliarse consigo mismo.

Muchos de los personajes de estas pinturas de Goya abren la boca como lo hace *El Laocoonte*. En cierta medida en ambas obras la abren para gritar, sin intención de comunicar nada al mundo, porque sus autores se dan cuenta de que la pintura o la escultura no pueden ser «sonoras». La boca se abre y se cierra, pero no es ella la que grita, sino una fuerza indescriptible y difícil de determinar. La ataraxia del *Laocoonte* tiene un origen aunque abstracto conocido, el castigo de los dioses que causa la muerte del padre y sobre todo de lo que es más importante para él, sus hijos. El grito de algunas figuras de Goya, es de origen aún más incierto, de carácter polifónico, corresponde al grito mudo, por inútil, de toda la humanidad gritando a la vez, sobrepasando la conciencia y la voluntad del personaje que lo ejecuta. En realidad, lo que se escucha viendo estos personajes con la boca extremadamente abierta es un profundo silencio.

Entre los dibujos más desasosegantes de Goya se encuentra *El idiota*, fechado entre los años 1824 a 1828 y que curiosamente ahora se encuentra desaparecido. En las reproducciones fotográficas que se conservan, podemos ver la figura de un hombre sentado en el suelo ocupando gran parte del papel, con una extraña posición de los brazos. Ambas extremidades parecen enlazarse debajo de los glúteos o los genitales, disponiéndose la derecha por detrás del cuerpo y la izquierda por delante. La causa de esta llamativa posición, bien pudiera ser una forma de controlar los calambres que torturan a la figura, a causa de alguna amenazadora presencia que se apodera de él para llenarle de terror. Este



Ilustración 8

pánico también se manifiesta en unos ojos desorbitados y una desmesurada boca abierta que están inscritos en una cabeza de tamaño igualmente considerable. Me llama la atención en esta figura el tratamiento dado al hombro y al pectoral izquierdo, porque con ese sombreado me es fácil imaginar que en el personaje se estuviera produciendo una transformación propia de un relato tal como el del *Extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hide* de Stevenson. Pero indudablemente lo más característico junto a la posición de los brazos, es esa boca tan abierta que nos llega a mostrar la garganta, en la que oímos la emisión no ya de un grito, sino de un aullido ahogado que procede de lo más profundo de la existencia. El origen de este grito no es transparente, su naturaleza es extraña y misteriosa. Pero, como a *Saturno*, el chillar parece que le obliga a enfrentarse a la muerte adelantando su propia destrucción.

«Le vi abrir la boca de par en par, cosa que le dio un aspecto extrañamente voraz, como si hubiera querido tragarse todo el aire, toda la tierra, a todos los hombres que había frente a él» (13). Viendo la imagen pintada por Goya, no es difícil trasladarse al escenario del río Congo que nos presenta Conrad en *El corazón de las tinieblas*. En ese remoto lugar del África más tenebrosa el terror se espesa de forma extrema. Antes de morir, las enigmáticas y desazonadoras palabras de un señor Kurtz que ha involucionado humanamente anegándose en la barbarie, me resultan un oportuno acompañamiento cuando en el Museo del Prado me sitúo ante esta oscura escena. Es en este texto cuando el marinero Marlow, personificando al propio Conrad narra la escena agónica: *«No he visto nada semejante al cambio que se operó en sus facciones, y espero no volver a verlo nunca. No me conmovió, sino que me fascinó. Fue como si un velo hubiera sido arrancado. Vi en aquel rostro de marfil la expresión del orgullo sombrío, del poder despiadado, del terror más abyecto..., de una desesperación intensa e irremediable. ¿Volvió a vivir acaso su vida en cada detalle de deseo, tentación y flaqueza durante aquel supremo momento de lucidez absoluta? Gritó en un susurro a alguna imagen, a alguna visión: gritó dos veces, un grito que no fue más fuerte que un suspiro: «¡El horror! ¡El horror!»* (14).

El gigante grita a la vez que ingiere el brazo de su último hijo devorado (el resto ya forman parte de su digestión), aterrorizado al comprender la imposibilidad de intentar burlar a la muerte acabando con todo signo de vida; porque toda la destrucción causada la pensó para no morir, pero se da cuenta que finalizada la horrible acción ya no quedará nada, salvo la espesa negrura del espacio vacío que le envuelve en el cuadro. Se trata de una pintura violenta, en la que se hace presente la

lucha desesperada en la que se ve inmersa el alma humana contra ella misma; el destino de destrucción a la que se ve sometida al no ser capaz de renunciar a sus superfluas y vacías ambiciones.

Pero este cuadro abarca algo más elemental que un mero asesinato. Para László Földényi un homicidio puede tener los más variados orígenes, pero siempre el asesino destruye una vida irremplazable de forma definitiva. Para el que muere realmente todo termina, pero el asesino no solo arranca una vida de la faz de la tierra, pues también evoca el final de la creación, estableciendo por tanto al mismo tiempo un contacto íntimo con la muerte como ente autónomo y con la liquidación de nuestro Universo positivo. El asesino como este Dios gigante entra en contacto con la muerte directa, acercándose a lo no existente, algo que puede llevar independientemente de nuestro juicio, a la experiencia más profunda y oscura o más alta y luminosa. Pero en el cuadro de Goya lo que busca este padre caníbal comiéndose a sus hijos es digerir «lo no existente», que es algo que ni siquiera podrá tragar porque es inmensamente más grande e inabarcable que él.

En la vida de los hombres también está latente lo imposible, precisamente nunca llegaríamos a conmovernos si nuestro acontecer se redujera a meras posibilidades y no contempláramos la imposibilidad. Nuestra existencia al mismo tiempo que procura el desarrollo positivo de las diversas civilizaciones, también se fundamenta en intentar llegar a algo que nunca conseguiremos dominar. Envueltos en esta incertidumbre en ocasiones nuestra vida se nos puede hacer incomprensible, llegando en algunos casos extremos a la desorientación y al trastorno emocional. No todo el mundo consigue soportar una situación angustiosamente desconocida, lo que puede conducir a la enajenación. Conscientes de esta realidad, el establecimiento de límites se sustenta en un intento por evitar nuestra propia destrucción. En el cuadro de Saturno, el gigante quizá tenga que empezar a comerse a sí mismo para prolongar una vida que irrevocablemente tiene una duración limitada. En esta oscura e inquietante imagen, colocada en su momento en frente del lugar que Goya ocupaba para comer, se comprende que al hombre como criatura le es inherente un orden armónico que compite con un desequilibrio, donde cabe la discordia, la crueldad y el sufrimiento.

En la pintura de Goya vemos al sacrificador y al sacrificado compartiendo el dolor. Ante la violencia de la realidad también ambos están vinculados por

una íntima relación. El terror que siente Cronos en el cuadro es incluso mayor que el de la víctima. Su gesto se descompone al contemplar la atrocidad cometida y al comprender la dirección que tomará finalmente el acontecer ulterior. Con «temor y temblor» sacrifica a su hijo dolorosamente, como actuaron Abraham, Aníbal o Agamenón, como el mismo Padre sacrificó a su hijo Jesús. Siempre que sacrificamos algo lo hacemos porque existe una realidad que no somos capaces de superar, convencidos irracionalmente de que existe algo superior en lo que intentamos sumergirnos para encontrarnos a nosotros mismos. El sacrificio de Cronos trata de asegurar su porvenir, trata de restituir su realidad, pero sin embargo se vuelve contra él, porque es inoperante y solo conduce a la desolación.

Dentro del conjunto de proyectos dedicados a conmemorar a seres humanos caídos en actos violentos, e incluidos en lo que todavía hoy se considera escultura moderna, voy a referirme en primer lugar al monumento de Brancusi ubicado en el Tirgu Jiu en Rumania. En Julio de 1937, una vez que ha elegido un emplazamiento adecuado, el escultor traza sobre una fotografía en la que aparece él mismo, la silueta del futuro memorial. Tres años antes parece haberse producido el primer contacto entre el artista y el ingeniero Stefan Georgescu-Gorjan que colaboró en el proyecto, hijo además de un amigo de juventud del propio Brancusi.

Unos años antes, en 1934, el escultor también rumano Militza Patrascu le cedió a Brancusi el honor de realizar un memorial dedicado a los soldados rumanos caídos en combate contra el ejército alemán durante la primera guerra mundial



Ilustración 9

cerca del río Jiu en 1916. Este memorial le fue ofrecido previamente a Patrascu por la «Liga de mujeres de los Combatientes», sin embargo este escultor consideró que el gran artista amigo de juventud afincado en París, merecía el mérito y la alegría, de satisfacer un deseo manifestado en 1930 en Bucarest, una ilusión en la que utópicamente y sin una finalidad concreta empezó a trabajar ese mismo año. Levantar una *Columna infinita* en el país que había crecido y que tuvo que abandonar, en un viaje casi mítico por la escasez de posibilidades de desarrollo en él, de su carrera como artista, era algo que Brancusi ya había premeditado.

Finalmente el proyecto se amplió añadiéndose a la columna dos elementos más: una gran mesa de piedra redonda rodeada de doce taburetes del mismo material, separados un metro entre ellos, y un elemento arquitectónico, *La puerta del beso*, de 5,27 metros de altura realizada también en piedra. Estos tres elementos aparecen colocados según un eje este-oeste. De todos ellos indudablemente la estructura vertical de 30 metros de longitud y extremo de este eje horizontal – distanciada 1200 metros del otro extremo *La puerta del beso* -, se corona como el elemento más significativo del conjunto.

Sobre un espacio abierto se levanta el elemento axial constituido por quince módulos enteros iguales y dos semi-módulos. Los primeros con forma de dobles troncos de pirámide de sección cuadrada unidos por la base mayor, siendo las dimensiones de cada uno de estos módulos 45 centímetros en la base menor, 90 centímetros en la base mayor y 180 cm de altura, según una proporción utilizada por primera vez por el artista (1/2/4) aunque aproximada a la aplicada en otras versiones anteriores. Estos módulos se hicieron huecos en fundición a partir de un modelo realizado en madera por el propio escultor, para posteriormente introducirlos ajustados a un pilar de acero unido a una cruz del mismo material, que se integra en el cubo de hormigón de cinco metros cúbicos que constituye la cimentación. La estructura se finalizó a finales de 1937, por lo tanto en un corto periodo de tiempo desde que Brancusi trazó el dibujo sobre la imagen fotográfica; aunque la pátina final de bronce fundido dorado pulverizado a pistola como lo deseaba el escultor no se aplicó hasta la primavera de 1938. «*Es preciso que la metalización sea amarilla*» escribe Brancusi en un telegrama dirigido al ingeniero. Lógicamente el brillo dorado se perderá con el tiempo a causa de la oxidación, teniéndose que realizar sucesivas restauraciones superficiales con el paso de los años. Seguramente en el fracasado proyecto de Calatrava abandonado ahora en la madrileña Plaza de Castilla, símbolo de la decadencia cultural e institucional de nuestro país, se utilizó el pan de oro aplicado a la estructura como un elemento más de emulación de la obra del escultor rumano.

El tamaño de la columna rumana, como ha ocurrido en otras construcciones, se decidió en base a los recursos técnicos y financieros del momento. En el caso de haberla hecho de doble tamaño, algo que le hubiera gustado al artista, los riesgos de desplome por la acción del viento se hubieran multiplicado por ocho.

Indudablemente el objetivo del autor, no fue ofrecer imágenes orientadas con una dureza o violencia similar a la planteada por los autores que hemos visto más

atrás. Si somos rigurosos, en este memorial ni siquiera se trató de realizar una obra concebida expresamente para la ocasión, sino más bien es una adaptación, que desde mi punto de vista es óptima, para cumplir los objetivos que se buscan con este tipo de manifestaciones, aunque también he de reconocer que pudo servir como construcción simbólica de muchos otros motivos que se tuvieran que recordar. *La Columna sin fin* es un asunto que ocupa a Brancusi aproximadamente durante cuarenta años, desde 1917 (hay quien opina que desde 1909) hasta sus últimos días de vida, constituyéndose, desde mi punto de vista, como la escultura más importante y que proyecta posteriormente mayor influencia en el siglo XX. Considerada pues como forma canónica de la escultura contemporánea, la primera «*Colonne*» de 1917-18 la vemos en una fotografía realizada por el propio escultor, ejerciendo una función de peana de una *Coupe* de madera. En este caso, talla únicamente la forma de los dobles trapecios consecutivos sobre dos caras paralelas del prisma de madera del que parte. No será hasta 1918 cuando veamos dos columnas con la estructura definitiva realizadas igualmente en madera. Una de ellas, la perteneciente al Museo de Arte Moderno de Nueva York alcanzando una altura de 2 metros, está compuesta por tres módulos enteros y dos semi-módulos.

En 1926 Brancusi talló una versión de 7 metros para el jardín de Edgard Steichen constituida por nueve módulos y que curiosamente se realizó en un tronco talado en el propio jardín de Steichen. Una vez configurada la columna a partir del viejo olmo del coleccionista y fotógrafo, esta volvió a ocupar el lugar donde creció la materia prima que le dio procedencia. Con el tiempo estas pilastras de madera y yeso comenzaron a multiplicarse en el taller de Monparnasse de Brancusi.

El acierto del memorial rumano, está en recoger el pensamiento de carácter místico del autor para recordar un hecho que indudablemente se sustenta en la muerte trágica, acaecida en un lugar que sin embargo hoy no muestra las señales del espanto que conducía a sacrificar la carne de los bautizados tanto en uno como en otro bando. Su concepción cósmica de la realidad, unida a la creación de una imagen con referencias a la cultura funeraria popular rumana, crea un espacio donde la idea de ascensión y transcendencia más allá del mundo sobre el que caminamos se hace posible. Brancusi es un artista que tiende a la interiorización y a la búsqueda de profundidades. Para él trabajar como escultor suponía la inmersión en un mundo íntimo que se revela desde el principio en el misterio que conlleva la transformación de la «materia», aprovechando y cultivando como un alquimista el carácter sacro y

místico que él le asignaba a ésta. El entiende que los procesos de transformación de la materia posibilitan alcanzar algún tipo de epifanías o de significados sagrados. Según su compatriota Mircea Eliade, Brancusi pudo recoger como motivo de inspiración de esta obra una leyenda rumana que precisamente escuchó y aprendió en los Cárpatos donde ejerció de joven como pastor. Esta narración se refiere a una «Columna del Cielo» en la que se incorporaba el simbolismo de la ascensión y el vuelo, tan idóneo para hacer mención a lo que el pensamiento contemplativo especula que ocurre cuando abandonamos este mundo.

Pero la columna que anhela Brancusi verdaderamente no tiene límites, se extiende hacia el infinito. A partir de esta apertura espacial de la columna, se puede entender su insistencia casi excéntrica de trabajar con este motivo durante toda su vida, su interés por que creciera hasta el proyecto fallido, en el que se barajó la posibilidad de levantar en Chicago una columna de 420 metros. En ella, el autor podría haber expresado con rotundidad la idea de ascensión mística con la que simbolizar la trascendencia de la condición humana.

Los habitantes de Tirgu Jiu sin embargo no acabaron de entender esta escultura en el momento de finalización de las obras. Algunos, la veían incompleta y expresaban el deseo de añadirle algo en la parte superior, como por ejemplo la figura de un militar. Brancusi ante estas sugerencias se mostraba entristecido, pero sonriendo confesaba que él no quería *«nada más que el cielo»* e instaba a sus compatriotas a que apoyaran las manos sobre ella, sobre lo que podría ser la memoria eterna. No resulta sorprendente que el pensamiento utópico del escultor no fuera comprendido por sus compatriotas, pues en la época en que se levantó la escultura, con más razón en un país rural como era Rumania, la radicalidad de los planteamientos abstractos de Brancusi resultaban demasiado elementales para representar un hecho que todavía guardaba un potente imaginario para aquellos que lo sobrellevaron. Necesitaban por tanto, a pesar de la relación que tenía la columna con sus propios enterramientos, algún elemento que pudiera situarlos de forma más directa ante lo ocurrido. El 27 de Octubre de 1938 se inaugura oficialmente la columna después de haberse producido un cambio de gobierno en Rumanía. Pocos meses antes el escultor revisando los últimos detalles de la construcción



Ilustración 10

confiesa al segundo ingeniero Ion Alexandrescu un comentario propio de Baudelaire: *«esto huele a azufre»*.

En un principio cuando se publicaron las primeras crónicas que describían el monumento-memorial a las víctimas del holocausto (unos 6 millones de judíos asesinados brutalmente) que se construiría en Berlín, me pareció que éste se establecería como otro proyecto minimal mas. Sin embargo, cuando pude percibir «in situ» las sensaciones e impresiones que me transmitió esta obra, cambié de parecer. Realmente cuando me encontré en el interior de este espacio, diseñado por el arquitecto Peter Eisenman y asistido por el ingeniero Buro Happold, constituido por 2711 estelas de hormigón, pude considerar el dramatismo y la significación de la brutalidad de lo conmemorado. Estas estelas o prismas de hormigón tienen una sección de 2,38 x 0,95 metros, variando su altura entre los 0,2 a los 4,8 metros y están colocadas en forma de retícula. Según el arquitecto, la prodigalidad simbólica de bloques (que coincide con el número de páginas del Talmud hebreo) busca ocasionar una atmósfera incómoda y confusa, en la que la rigidez y el exceso del ordenamiento nos permiten anunciar la pérdida de toda razón. Aparte de esta numeración simbólica de los bloques, la ausencia de cualquier clase de elemento representacional, plantea una radical concepción de un tema tradicional de la escultura como es el monumento funerario, haciéndonos recapacitar al mismo tiempo sobre el carácter anónimo (sin ser verdugos directos, muchos alemanes así como las potencias internacionales fueron consentidores de lo ocurrido) de una violencia brutal carente de justificación en cualquier caso, independientemente de sobre quien se dirija. Ante esta instalación, acceden inevitablemente a nuestra memoria además de los judíos, también los ejecutados por otros motivos en estos campos de la muerte: gitanos, intelectuales, homosexuales, comunistas, anarquistas, masones, discapacitados...

La construcción repetitiva de bloques cubre una superficie significativa, de 19.000 metros cuadrados, en el centro neurálgico del Berlín nazi, siendo este espacio en concreto donde estuvieron ubicadas la cancillería de Hitler y la casa de Goebbels. Dentro de esta jaula, laberinto o fortín de hormigón, se reconoce el sello deconstructivista del arquitecto en la irregularidad con que se ha tratado el solado sobre el que se pisa, creándose una tensión entre la ondulación propia de las características topográficas del terreno y la ordenación geométrica regular mantenida de las losetas cuadradas que sirven de pavimento, junto a los puntos de luz empotrados en esa misma superficie. Debo señalar como la radical abstracción del monumento que parece renunciar en principio a cualquier clase de simbolismo, posibilita precisamente la cabida de múltiples interpretaciones que

se van añadiendo a medida que éste se instala en nuestra conciencia. Mientras permanece en ella el carácter abierto de la abstracción, la monumentalidad de la construcción y la también sobredimensión del hecho que se representa, se ocupan de multiplicar las asociaciones significativas o simplemente imaginativas que nos provoca este memorial. Sobre las paredes grises de los bloques, mientras caminaba alrededor de ellos, se me proyectaban sobre su superficie muchas de las terribles imágenes conocidas, aquellas que registran con más claridad el terror y la demencia de lo acontecido.



Ilustración 11

Este monumento no estuvo exento de polémica. La radicalidad del planteamiento del arquitecto no fue comprendida por muchas asociaciones judías y se pidió, como hemos visto que le ocurrió a Brancusi, que se añadiera algún elemento que especificara más explícitamente lo ocurrido hace más de sesenta años. Pero el momento de mayor tensión, que provocó el rechazo e incluso el deseo de que se demoliera la obra, se hizo efectivo cuando salió a la luz pública una información que implicaba a la empresa Degussa, proveedora del barniz anti-vandálico Protectosil, en colaborar con los nazis en el holocausto, al haber sido Degesch una empresa subsidiaria de Degussa la que fabricó el gas Ziklon-B que causó la muerte de millones de judíos en las cámaras de gas.

Cuando mi hijo y yo nos adentramos en el año 2005 al poco de inaugurarse, en este extenso espacio de hormigón, mi primera sensación apreciada fue la de desaparición. Realmente en el epicentro del lugar se produce una impresión de aislamiento originada por la conciencia de estar separado de la urbe. Como en una especie de cerramiento hermético, el haber llegado hasta este punto caminando por una sucesión importante de capas de hormigón contribuye a este efecto perceptivo. Una vez en el interior abrigué un amplio vacío, emplazándome en una nada que



Ilustración 12

pasados unos minutos, mientras rodeas los bloques lentamente y te paras a recapacitar, se convierte en una rememoración de los horrores que no se deben olvidar. En cierta medida, la sensación física que percibí cuando paseaba por estos pasillos, donde el cuerpo parece sentirse atraído por los muros tendiendo a pegarse a ellos hasta casi rozarlos, era similar a la que me producen algunas de las esculturas de Richard Serra. Y es que aquellos que necesitamos un mayor contacto con el material llegamos a restregarnos con los bloques, encontrando quizá

entonces una especie de casi placer y al mismo tiempo de alivio frente a nuestra evanescente y efímera condición. Con sus matizaciones por supuesto, porque las estructuras de acero corten del escultor se fundamentan ante todo en las posibilidades perceptivas elementales, vaciadas de cualquier clase de contenido simbólico o representativo; mientras que el monumento de Eisenman, añade determinados elementos plásticos y compositivos que indudablemente condicionan asociaciones más concretas. Al fin y al cabo Serra, insiste en defender un arte alejado de cualquier tipo de funcionalidad y en el caso que estamos viendo se trata de un encargo, con unos objetivos definidos, en los que no obstante el autor se acerca, a los límites de lo posible en el desarrollo de una obra de este tipo.

Como el monumento está abierto siempre podemos visitarlo en diferentes momentos del día y del año. Tuve la posibilidad de acercarme de nuevo de noche, ya solo, para comprobar que efectivamente las cosas no son inmutables y que la escultura contiene su propia temporalidad. Contrariamente al significado que asociamos con la nocturnidad, en este caso desde mi punto de vista la iluminación artificial le hace perder la solemnidad que da la severidad del gris uniforme. Se transforma de noche el sentimiento opresivo que impone la gravedad del peso de los bloques y la tremenda influencia del angosto espacio, que percibimos a la luz del día de los cielos berlineses también normalmente grises. La luz artificial crea color, aparecen tonalidades azules, grises, amarillas y doradas, el espacio se dinamiza, instando a que nuestros movimientos sean más rápidos, más ágiles y podamos abrir un espacio de esperanza en nuestra conciencia.

Podría haber citado otros memoriales dedicados a conmemorar hechos como el que nos ocupa. Cuando pensamos en esta clase de homenajes no podemos olvidar el de Washington dedicado a los veteranos de Vietnam. *The Memorial Wall* proyectado en planta o a vista de pájaro, lo vemos constituido por dos muros de 75 metros de longitud y 3 metros de altura máxima, formando ambas paredes entre sí un ángulo de unos 135°. Su autora Maya Lin, construyó dichos muros utilizando una roca ígnea negra extremadamente pulida que permite su activación como espejo capaz de reflejar la imagen de los espectadores que se sitúan frente a su trabajo, incorporándose ellos mismos a la lista de los caídos.

Junto al cementerio de Port Bou, mirando al mar y próximo a esta población en la que Walter Benjamín se quitó la vida acosado por un arresto inminente a causa de su condición de judío perseguido por los nazis, también se ha levantado otro monumento (*Passatges*) que se establece como un grito de los exiliados y de todos aquellos que son receptores de la barbarie humana. En él, Dani Karavan pone al espectador a través de la configuración de este trabajo de acero corten, en contacto con el bello paisaje y la naturaleza de la abrupta costa rocosa del norte de Girona. En este espacio el propio monumento se integra en el entorno constituyéndose como un pasaje que mira al Mediterráneo, conectado a él por una escalera (ambos elementos de material férreo) que desciende a la orilla.

El monumento funerario a los niños judíos de Amsterdam proyectado por Wilhelm Holzbauer, el de Richard Serra de Berlín dedicado a las víctimas del programa *Nazi T4 Euthanasia*, el de Athony Gormley de Oslo dedicado a las víctimas del holocausto, el de Nueva York diseñado por Michael Arad y Peter Walker para recordar a las víctimas del 11 de septiembre, son otras construcciones que también hubiera podido referir aquí y de las que no descarto hablar más adelante de ellas si fuera necesario para explicar algunos de los problemas que trataré, o para ayudar a ilustrar las posibles conclusiones de este trabajo.

Si he elegido *La columna sin fin* y el memorial de Berlín de Eisenman, es por la significación y el conocimiento que tengo de ambos. *La columna sin fin* inaugura una forma de proyectar en espacios abiertos que influirá en el desarrollo de la escultura posterior a ella. Por otra parte la paradigmática escultura de Brancusi ha sido también uno de los modelos de inspiración de mi trabajo. Frente a estos memoriales que acabo de referir, el espacio constituido por los bloques de hormigón de Eisenman

pude recorrerlo y apreciarlo en un viaje a Berlín, por lo que puedo referir las sensaciones que recibí de la obra de forma muy diferente a la que nos aporta una simple fotografía. La imagen fotográfica cuando reproduce desarrollos artísticos espaciales nos ofrece una información limitada, para conocer una escultura de forma efectiva es fundamental habernos confrontado a ella en el espacio físico real que ocupa.

2.2. Prolegómenos

«La esperanza es la trascendencia misma de la vida que incesantemente mana y mantiene el ser individual abierto» (15).

María Zambrano



Ilustración 13

El jueves 11 de Marzo de 2004, a primeras horas de la mañana, la sociedad española y más en concreto el pueblo de Madrid tuvo que enfrentarse a un hecho brutal, el terror se presentó en las líneas de cercanías de los trenes que recorren el corredor del Henares en forma de explosivos (goma-2 ECO) causando cientos de muertes y

numerosos heridos de gravedad (191 asesinados y 1858 heridos). Muchas vidas fueron forzosamente modificadas sino arrebatadas aquel día. Según la versión más aceptada y verosímil de los hechos durante el tiempo que realizábamos nuestro trabajo (existen otras tesis de lo ocurrido), un grupo de exasperados se subieron en nuestros trenes de cercanías colocando catorce bombas, diez de las cuales explotaron entre las 7,34 y las 7,39 horas. Estas explosiones hicieron saltar por los aires cuatro trenes, junto a los cuerpos de los ciudadanos que sin explicárselo no pudieron llegar a su destino. Según se nos expuso la desesperación de estos individuos era de tal dimensión, que su propia vida, así como la de todos aquellos que les rodeaban no contaba para nada. A los pocos días, el 3 de Abril, se inmolaron ante el acoso policial después de un cinematográfico tiroteo en un piso de la localidad de Leganés. Una potente explosión provocada al parecer por ellos mismos en el bloque de viviendas de este municipio madrileño acabaría con las vidas de los cuatro presuntos asesinos, pero al mismo tiempo a la extensa lista de muertos se añadiría el nombre de un policía más. Además otros once policías de los que formaban el amplio despliegue policial encargado de capturar a los terroristas de los trenes de la muerte, resultaron heridos con diferente gravedad.

Independientemente de cuál fuera la procedencia de la violencia este innecesario ataque furtivo a la gente que viajaba indefensa y temprano para trabajar

en transporte público, resultó un acto desde todos los puntos de vista repugnante. Desgraciadamente, la localidad en la que vivo fue destinataria de un dolor, que resultó indudablemente ajeno a los sentimientos de los asesinos que estallaron voluntariamente esas cargas sobre los cuerpos de unos ciudadanos que sólo pretendían cumplir con sus obligaciones diarias. A los pocos minutos de producirse estas ultrajantes explosiones en los vagones, los alcalaínos estábamos sobrecogidos, muchos de nosotros barajábamos la posibilidad de tener algún familiar o amigo que pudiera viajar aquel día en estos lúgubres ferrocarriles. Por eso aguardábamos verdaderamente estremecidos, con las telecomunicaciones bloqueadas por la saturación de llamadas telefónicas, noticias de nuestros seres queridos posiblemente envueltos y perjudicados en el atentado. La violencia ahora no la veíamos únicamente en la pantalla del televisor sentados cómodamente en un sillón, nos asaltaba increpando a nuestros sentimientos más profundos. La espera de noticias fue desgarradora, angustiosa... En esta ocasión no nos eximimos de este tipo de acciones bárbaras conocidas hasta ese momento de forma distanciada, pero que por desgracia como pudimos comprobar, resultan cada vez más frecuentes en nuestro mundo actual aunque nos pasen en muchas ocasiones desapercibidas.

La población madrileña, a partir de las primeras noticias de los horrendos sucesos, se involucró totalmente prestando ayuda, a pesar de que el ambiente de confusión no tenía precedentes. De una manera u otra a todos nos habían alcanzado las bombas, haciendo caer a nuestra conciencia en una realidad que para la mayoría permanecía oculta: la posibilidad de nuestra vulnerabilidad como consecuencia de nuestra frágil condición. Si bien los europeos mejor situados económicamente, parecíamos habernos librado dentro de nuestra geografía del horror que también cubrió nuestro continente durante largo tiempo, en este momento, el pacífico orden de las cosas que disfrutábamos se quebró.

La cita de María Zambrano extraída de su libro *Los Bienaventurados*, que incluimos explicativamente en este memorial, desde mi punto de vista podía abrirnos un horizonte notablemente clarificador. Mordiendo la esperanza, asiéndola «entre los dientes», podíamos proponer acciones que en lugar de seguir insistiendo en las imágenes y las cualificaciones estéticas que se refirieran a lo más extremo de la brutalidad de lo ocurrido, -como son algunas de las ejemplificaciones mostradas anteriormente-, reforzarían las respuestas más positivas que ha dado nuestra sociedad ante estos actos bárbaros que se oponen a nuestra voluntad

mayoritaria de vivir en paz. En este sentido creo que la respuesta de la ciudadanía fue ejemplar; desde la calma, manteniendo unas posiciones solidarias sujetas a un sorprendente sentido común, poco habitual dado la irracionalidad del hecho, la población civil excluyó toda intención de rencor o de revancha hacia la cultura de la que procedían los asesinos, distinguiendo lúcidamente entre cultura y vileza fanática dirigida y desesperada.

La esperanza aparece en muchas ocasiones acompañada de la fe, pero actúa de forma más independiente pues la segunda puede ser en ocasiones impuesta, por lo que parece lógico pensar que es la esperanza anterior a la fe. Ya estamos cansados de escuchar recurrencias a la fe con intenciones manipuladoras e interesadas, sólo cuando la esperanza despierta o se ilumina puede requerir a la verdadera fe, aquella que nace de nosotros mismos para que la acompañe en su encuentro con la realidad. La esperanza es una fuerza sobrehumana que ante las adversidades, suspendiéndolos en el tiempo permite resistir a los oprimidos. En realidad es el fondo último de la vida que encamina al ser humano hacia un fin. Gracias a ella mientras vivimos podemos sustentar nuestra existencia.

Leyendo *Los Bienaventurados* se nos hace ver que nuestro conocimiento también deriva de las adversidades que se nos presentan, de todo aquello que real o aparentemente nos resta plenitud. Entonces, cuando se cruzan ante nosotros situaciones límite exasperándonos por la extorsión que ocasionan, se muestra la esperanza para facilitarnos una continuidad existencial. Su actuar relativiza el agobio que pueden producir las situaciones más opresoras, porque es en lo más negativo, en las situaciones que parecen sin salida cuando la esperanza encuentra su lugar. Permite abrir el tiempo, de forma que no sea el pasado el que cierre el presente y el porvenir, porque en las situaciones sin salida el tiempo se revuelve sobre sí mismo como si se tratara de un ovillo de hilo enredado. La esperanza es una pasarela que atraviesa la corriente del tiempo, que enlaza la pasividad del oprimido con la resolución del que intuye la posibilidad de salir adelante vislumbrando el signo de una resurrección. Puedo pensar que el primer paso para esperanzarse estas víctimas del 11-M, consistiría en reconocer la realidad dada a pesar de su crudeza, la veracidad de lo ocurrido por mucho que les duela. Una vez reconocida la situación, la verdadera esperanza, aquella que no decae y se mantiene firme, la que curiosamente nada espera de inmediato pero está totalmente convencida de su cumplimiento, puede entonces hacer aparecer ante nosotros una realidad que aún no nos era presente. Se

trata de una esperanza creadora que extrae sus frutos de la nada, pero que nos sobrepone a las contrariedades que se nos presentan en nuestra vida.

Si esta esperanza no asoma el ser se abisma, pudiendo llegar a estipular el mismo su propia conclusión temporal. En otros crímenes contra colectividades humanas, como el perpetrado por Estados Unidos con el lanzamiento de la bomba atómica sobre la población de Hiroshima, Kenzaburo Oé cuenta como las respuestas de los ciudadanos ante el pavoroso acontecimiento han sido diametralmente opuestas. Muchas mujeres y hombres después de pasados años desde el bombardeo, se han ido quitando ellos mismos la vida. Aunque no siempre la muerte voluntaria signifique desesperanza, la viuda del poeta Sankichi Tóge no pudo sufrir más el vacío que la envolvía; sumida en las tinieblas y enferma a causa de la explosión, su aguante humano no fue capaz de soportar además la profanación de la tumba de su marido por algún despreciable bárbaro, incapaz de sentir y respetar los versos escritos sobre ella. Otras mujeres escogían otra alternativa. Algunas muy jóvenes, intentaban rehacer sus vidas concibiendo hijos a pesar de tener la seguridad de un fin próximo causado por el cáncer o la leucemia. Y es que cuando la esperanza aparece, abre el horizonte posibilitando los más contrastados modos de actuar.

Con estos presupuestos, cuando se nos planteó la posibilidad de realizar un monumento dedicado a las víctimas del atentado, una de las primeras imágenes que asaltaron nuestras reflexiones fue esa emocionante escena de Milagro en Milán en la que Vittorio de Sica refiere la salida del sol en un día del crudo invierno de esta ciudad lombarda, como símbolo de esperanza, como luz que ilumina y como fenómeno físico que calienta. Contemplar la luz significa aquí estar incluido en el ciclo de la vida, mientras el sol salga todos los días no perderemos la esperanza, podremos continuar nuestra pelea y nuestra lucha en la gran verdad que es la vida. El director constata los imprescindibles beneficios que provienen de la «enana amarilla» para el desarrollo de nuestras vidas. Unos beneficios que hasta ahora los más desamparados también pueden disfrutar. La maestría de de Sica en el uso del lenguaje cinematográfico, le permite utilizar el astro para crear un horizonte esperanzador. Se trata de una historia dura narrada exquisitamente en blanco y negro, demoledora, pero a la vez cálida y ante todo esperanzadora. En ella aparece reflejado en sus personajes lo mejor y lo peor del ser humano. Tensando la relación entre humor y tragedia, el director consigue suavizar el dramatismo del relato sin quitarle seriedad e importancia al tema. El uso de la ironía enmascara en ciertos aspectos, en una

primera percepción, la desgarradora condición en la que se mueven los personajes, pero mientras en este drama exista una sospecha de ilusión el ser humano intentará continuar luchando, porque como afirma Ma Joad, la madre que simboliza la unión familiar en *Las uvas de la ira*: «*Pero nosotros estamos vivos y seguimos caminando. No pueden acabar con nosotros ni aplastarnos; saldremos adelante, porque somos la gente*». Esta otra bellísima producción de 1940 basada en la novela de Steinbeck que narra otra crisis económica, también nos resultaba muy oportuna y sustanciosa cuando estábamos metidos en las problemáticas de este trabajo. Volviendo a la película de Sica, vemos como ésta también propone una mirada reivindicativa de los personajes que viven en la miseria, pobres pero amantes de la vida. Su



Ilustración 14

protagonista Totó ha superado una infancia difícil en un orfanato. Pero la tristeza de sus primeros años de existencia, no ha podido perturbar sus buenos sentimientos, su candidez, su humanidad, su pureza... cualidades con las que lucha sin rencores, odios, ni daños materiales contra una sociedad fría e injusta, en la que unos pocos monopolizan los recursos y dejan en el abandono a sus semejantes.

Con frecuencia un monumento, una escultura pública o una estatua se establecen como la ocupación de un espacio por imposición. En aquellos momentos, creímos que era responsabilidad del autor tener esto en cuenta a la hora de desarrollar su proyecto. Queríamos que el nuestro se estableciera como luz tenue que no ilumina por imposición, pero que nos permite ver sin cegarnos. En este caso, sería más rotunda una solución no traumática en su ocurrir que aquellas que se pudieran establecer violentamente. Este espacio debía ser tomado por la ciudadanía, había que ofrecérselo como regalo para disfrutarlo, como lugar parecido a aquellas plazas que se establecían tradicionalmente en los pueblos de nuestra Comunidad, alrededor de unos árboles tan característicos como pudieran ser los viejos olmos, poseedores de una larga historia asociada al hombre y hoy tan olvidados. Puede ser que fuera en la época de Carlos IV, cuando se empezaran a plantar estos árboles en las plazas de nuestros pueblos como consecuencia de las nuevas forestaciones que se venían realizando en nuestro país. Pero lo cierto es que este árbol se ha considerado ideal para el entorno urbano, para situarlo en las plazas debido a su estampa, a su amplio follaje conformador de sombra,

a su larga vida, a su rápido crecimiento, por su tolerancia a los suelos compactos y al aire contaminado.

Pretendíamos que el espacio fuera un lugar donde se identificaran nuestros ciudadanos, que se utilizara como sitio de encuentro y reflexión. Al fin y al cabo, el recuerdo del atentado con el paso del tiempo sería ante todo local, siendo en las poblaciones del corredor del Henares donde nunca se olvidaría la significación de lo ocurrido, como los ciudadanos de Hiroshima nunca olvidarán el genocidio al que fueron sometidos el seis de Agosto de 1945. De ahí la importancia concedida a la plaza de la estación. A partir de su consideración contextual vinculada a lo ocurrido, consideramos vital la distribución que propusimos entre los diferentes elementos escultóricos y objetuales. Según un juicio nuestro que pensábamos cauto, pretendíamos la inclusión de componentes que permitieran la reflexión como pudieran ser unos bancos, así como la posibilidad de diseñar un lugar que permitiera pasear dentro de la obra propuesta, de forma que el espectador quedara incluido en la misma, interiorizando ese sentimiento que apuesta por el futuro y que nosotros estábamos muy interesados en expresar.



Ilustración 15

Nuestro proyecto, estaría constituido por dos piezas separadas diagonalmente una distancia de aproximadamente 9 metros, situadas sobre una plataforma rectangular que se eleva sobre el plano del suelo. Precisamente esta amplitud de la separación determina las pretensiones en cierto modo conceptuales antes aludidas. Los dos elementos aun estando

relacionados, pretendían tener una entidad propia, para de ese modo reforzar el carácter simbólico de cada uno. Esto permitiría unir dos propuestas formales distintas que a nuestro parecer encajaban correctamente tanto en un plano semántico, como a un nivel compositivo. Hasta ahora no he explicado que este proyecto fue el resultado de una colaboración con el también escultor Miguel Ángel Sánchez. Creo que merece la pena señalar los estrechos vínculos que nos unían a los dos, por lo que no es de extrañar que con estos antecedentes consiguiéramos que nuestros lenguajes

diferentes situados juntos funcionaran sin discordia. Nos conocíamos bien el uno al otro después de los años y sabíamos, como nuestras obras podrían asumir el diálogo al cohabitar en el mismo espacio.

Uno de los dos elementos está constituido por un grupo de nueve figuras humanas realizadas en bronce a tamaño natural, la más alta de ellas mide unos 190 cm. Estas figuras encarnan el concepto o sentimiento de esperanza al que antes he aludido. En ellas nuestros vecinos se pueden ver representados en su acontecer diario; no olvidemos que en el lugar donde se establece la obra comienzan y acaban muchas jornadas laborales, o a día de hoy simplemente existenciales dada la precaria situación del empleo en nuestro país. Los personajes que nosotros presentamos se comprometen con aquellos que se cruzan o esperan por diversas causas en el espacio conformado.



Ilustración16

En cierto sentido la obra de Géricault *El naufragio del Medusa* me comporta ciertas semejanzas con estos protagonistas de bronce. En esta obra, como en otras figuras modeladas por Miguel Ángel Sánchez no se representan personajes que destaquen por su rango social, sino a los ciudadanos humildes, a los civiles que en el cuadro están en el trance de un naufragio o han muerto ya, y en la escultura son esos mismos vecinos que se identifican con los fallecidos, o los que por la causa que fuera han sobrevivido y ahora recapacitan sobre lo ocurrido. Casualmente, aunque nunca pude hablarlo con Miguel Ángel a mí, tanto en su escultura como en la obra de Géricault, estos personajes representados como vivos me parecen estar muertos. En ellos se asimila una especie de vida y de muerte a la par. *El naufragio del Medusa* es un cuadro profético de lo que luego va a acontecer en las centurias siguientes. En él se anuncia sobre todo el naufragio de la lógica, lo que conlleva el desatino, la oscuridad, y el desorden innato a la razón del hombre. En ambas piezas, podemos ver a unos ciudadanos que han sido abandonados a una crueldad que debemos pensar que quizá se hubiera podido evitar. Todos ellos buscan la salvación. En el cuadro la buscan desesperadamente, recurriendo incluso al canibalismo antes de visualizar la embarcación salvadora. En nuestro trabajo, están pendientes del otro elemento metálico que representa la luz, *«la luz tenue, fuente de saber, de saber lo mínimo, de saber nada no»* (16). Esta segunda pieza «Dim light source unknown», tiene su origen en una escultura anterior (2000) realizada en madera, a la que le asigné este título recogido de una frase de un texto en prosa poética de Samuel Beckett, que versa sobre el fracaso del lenguaje. Ante el desafío que suponía este encargo, me parecía oportuno explicar ayudado por este poeta irlandés, cómo cuando se dice algo al mismo tiempo también se maldice, estableciendo una relación entre esta determinación y la difícil solución que tenía la problemática con la que nos tendríamos que familiarizar. A pesar de su compleja interpretación dado el carácter críptico del texto, recordé que en todo él podía encontrar párrafos que me sugirieran sentimientos contradictorios paralelos a lo que yo quería expresar en esta estatua: *«En pie. Ve el tenue vacío cómo por fin se pone en pie. En la luz tenue fuente por saber. Ante los ojos bajos. Ojos cerrados. Ojos que miran. Ojos cerrados que miran»* (17).

Está formada por dos elementos que dibujan una T en el espacio. El elemento vertical e inferior está construido en acero corten de 20 mm de espesor, material sumamente resistente y pesado que interviene en el equilibrio de la pieza, tanto en el plano físico como en el visual. El elemento superior de disposición horizontal, consiste en una construcción de aluminio similar estructuralmente al ala de un avión;

como si fuera una figura geométrica configurada por listones más bien anchos, que después fueron recubiertos con planchas de aluminio de un grosor considerado adecuado (15 mm) para que ofreciera una buena resistencia ante los agentes externos. Los dos elementos (aluminio y acero) están perfectamente ensamblados y unidos



Ilustración 17

con 10 tornillos de acero de métrica 18 mm y dos espárragos fijos de 20 mm. Para añadir a la unión un valor estético, se ejecutó un ensamble mediante una doble cola de milano de aluminio anodizado en dorado, ajustada a presión e imantada dentro de un cajeado realizado mecánicamente en fresadora de control numérico. Esta escultura tiene unas dimensiones de 552 x 552 x 54 cm. Su forma, me permite relacionarla con el esquema geométrico en el que se inscribe el hombre de Vitrubio dibujado por Leonardo, definiéndose en ella además la «Tau» propia del dibujo de la figura humana, portada como hemos visto antes por los hermanos antonianos sobre su escapulario. Curiosamente esta letra del alfabeto griego era muy apreciada también por San Francisco, pues con ella firmaba sus cartas al adjudicarle poderes sanadores de heridas y enfermedades. Estas atribuciones, que descubro con posterioridad, me resultan sumamente ventajosas para la significación que yo quería encontrar, al mismo tiempo que enlazan con los conceptos promotores extraídos de las imágenes previas de las que partía antes de iniciar el proyecto.

Dada la trascendencia del tema que se quería conmemorar, como artistas durante todo el proyecto estuvimos inquietos y preocupados, intentando encontrar una justificación a nuestro trabajo. Esa pregunta tan repetida que se hacía Adorno acerca de cómo escribir poesía a partir de Auschwitz, se nos presentaba a Miguel Ángel y a mí en cada jornada laboral. La primera reacción que se nos ocurrió a casi todos ante lo acontecido fue guardar silencio, quedar enmudecidos. El escritor Henry James también enmudecía ante las trágicas crónicas y documentos que relataban los acontecimientos de la Gran Guerra del 14: *«Descubrimos en medio de todo esto que resulta tan difícil emplear las propias palabras como tolerar los pensamientos propios. La guerra ha debilitado las palabras; se han debilitado, se han deteriorado...»* La primera mudez, la cólera ahogada en la que nos sumía el atentado es algo que también hemos intentado recoger en nuestra obra; luego vendría la ira, la rabia, el deseo de mirar a la muerte fijamente desafiándola. Los cantaores gitanos, aparentemente ajenos a la filosofía contemporánea, dicen que el cante tiene que doler, el artista debe pasar fatigas, mirar a sus «duquelas» mientras canta. *«Me estoy quemando/ yo me estoy quemando/ me quemo en vivas candelas/ los pasos que ando. Que desgracia es la mía/ hasta en el andar/ que hasta los pasos que palante yo echo/ me se van pa atrás»*, solfeaba por «siguiriyas» Juan Talega con una voz ronca que parecía proceder de las profundidades más oscuras del infierno. Cantar la ira y el dolor significa hacerlos memorables y lo que se memoriza se convierte directamente en estimable; quizá estos cantaores gitanos nos den la respuesta a la pregunta que

se hacía el filósofo de la escuela de Frankfurt y después de la rabia que causa la interiorización de lo acontecido nos sea necesario el canto.

Fuimos también conscientes, como lo formuló Martin Walser en Octubre de 1998 en un discurso dado precisamente en la iglesia de San Pablo de Frankfurt, que la memoria de las víctimas pertenece ante todo a la conciencia interior de los individuos, corriéndose el riesgo de banalizarla debido al ruido mediático derivado de las maniobras empresariales y del uso instrumentalizado de la opinión pública, así como del negocio político que se haga de los asuntos derivados del pánico. Efectivamente, son las víctimas las que tienen todo el derecho del mundo de juzgar la barbarie ocurrida en nuestros ferrocarriles, los políticos no. *«Detesto a quienes no comprenden nuestro deseo de silencio. Nosotros no podemos conmemorar el 6 de agosto. Lo único que podemos hacer es pasarlo en silencio junto a nuestros muertos»* (18), escribía Yoshimasa Matsusaka, dermatólogo que acarreó con su padre también médico herido a la espalda, hasta un puesto de socorro después de la explosión de Hiroshima. Por eso, no nos queda más remedio que ver el recuerdo de aquella infamia con una emoción profunda ajena a cualquier negocio sacerdotal o moral. Porque efectivamente, cualquier aproximación a ideas políticas o religiosas, aplican un uso farmacológico o estratégico a la memoria, lo que ocasionaría inevitablemente la debilitación de ese recuerdo. Sin embargo, los políticos durante meses después del atentado, se apresuraron a hablar en nombre de las víctimas, simplificando burdamente la situación para justificar su pasado, sus errores cometidos, tratando de obtener exclusivamente el beneficio de sus propios intereses.

Una vez acabado nuestro trabajo, un gran número de implicados directos nos felicitaron el día de la inauguración. A nuestro parecer, la mayoría quedaron satisfechos con la ejecución de lo que realmente era un homenaje a sus familiares caídos injustamente y un apoyo a la delicada situación emocional que estarían atravesando. Pero efectivamente, los sentimientos de las personas no son siempre iguales y hubo ciudadanos que comunicaron su deseo de mantenerse ajenos a cualquier clase de reconocimiento público, auspiciado además por entidades políticas o privadas como era el caso. Evidentemente su voluntad se respetó, lo que obligó a borrar algunos de los nombres grabados en el monolito de piedra donde se menciona a los asesinados.

Si la memoria individual muere en gran parte con cada persona, la memoria colectiva tiende a tener una mayor longevidad. En ella los recuerdos se transforman en declaraciones, invocando a la necesidad de sobrevivir. Por eso al proponer formas

de recordar nos situamos ante una tarea de renovación. Ante este tipo de sucesos incomprensibles que denotan el lado humano más oscuro y cruel, en todas las ciudades del mundo y en las sucesivas civilizaciones de la historia de la humanidad, se han levantado edificaciones que conmemoran lo ocurrido. Berlín, Tirgu- Jiu, Washington, Hiroshima, Nueva York y Alcalá de Henares tienen emplazamientos dedicados a estos fines. Las personas queremos ser capaces de visitar y rememorar nuestros recuerdos. Ya he dicho antes que nos parecía que estas víctimas del terror, acogieron gustosas nuestro monumento como lugar que alberga una interpretación y una sensibilización ante lo ocurrido, a sabiendas de que nosotros partiendo de nuestra independencia como artistas, intentamos recoger el abanico más amplio posible de sentires y de creencias, conscientes de la gran pluralidad de individuos que viajan a diario en los transportes de cercanías.

Recordar es una acción ética, una forma de provocar un encuentro en este caso con los muertos. Como el encuentro que se le propicia a Gabriel al final del cuento titulado precisamente *Los muertos*, incluido en el libro *Dublinenses* de James Joyce. Antes de concluir el precioso relato llevado al cine décadas después por John Huston, Gabriel a los pies de la cama donde yace su mujer, comienza a internarse en el misterio del sueño; entonces su alma se aproxima a la región donde moran las huestes de los muertos, viendo en ellas sombras humanas al tiempo que su propia identidad perdía cuerpo y materia. Como humanos somos capaces de vislumbrar nuestra propia muerte y nos afligimos por aquellos que han dejado la vida antes que nosotros. Día a día hemos trabajado esperanzados de que nuestro esfuerzo, pudiera ayudar un poco a todas aquellas personas que estuvieron afectadas en el atentado. Por supuesto que nuestro dolor no es comparable, ninguno de los dos habíamos perdido a un ser querido en él, pero sí que hemos reflexionado mucho sobre el sentir de las víctimas, y sobre la significación del hecho en sí. Los muertos nos siguen rodeando a todos. Dice John Berger que nosotros los vivos tenemos conciencia espacio-temporal y que desde nuestro sentir la infinitud, podemos posibilitar intercambios con los muertos. Pero verlos como fueron supone desfigurar su verdadera naturaleza. Los veremos cómo las ambiguas formas que se le aparecían a Gabriel; en realidad los muertos vistos como colectividad también nos incluye a nosotros los vivos, puesto que nuestro destino último inevitablemente es la muerte. Por eso cualquier memorial con el que pretendamos evocar a los muertos se concebirá desde la infinitud, como imaginación relativa de lo posible, como trascender el mero existir.

También Berger nos advierte de diferentes posibilidades de experimentar la infinitud. Esta puede revelarse en el sueño, en el orgasmo coincidiendo con Bataille, en los momentos de riesgo extremo, en el mismo instante en el que nos acaece la muerte, en la oración, en el éxtasis creativo y en la contemplación estética. En estos fugaces momentos podemos rebasar los límites de la vida y de la muerte, podremos convivir con todos los que ya se han marchado. Con esta obra intentaremos mantener y prolongar esa relación con las víctimas fallecidas, los reivindicaremos como necesarios para mantener nuestra propia consistencia, para fundamentar nuestra historia, evitando considerarles en ningún momento como los eliminados o como los olvidados.

Como creadores se exhibieron en nuestra imaginación multitud de imágenes de diferentes características, algunas extremadamente trágicas, otras más confortadoras. Así creo que lo he referido en este primer capítulo. En ellas se tratan las contrariedades propias que aparecen cuando se reflexiona sobre la vida y la muerte; algunas veces incluso como el propio suceso, este imaginario podía sobrepasar los límites de lo razonable. Leonardo instruía para que la violencia se pintara con todo el coraje posible, intentando incluso imaginar los horrores más extremos de forma que la mirada del artista sea literalmente despiadada: *«Mostrarás cadáveres cubiertos a medias por el polvo... y pintarás sangre con su color propio, brotando del cuerpo y perdiéndose en tortuosos giros, mezclada con el polvo; y los*

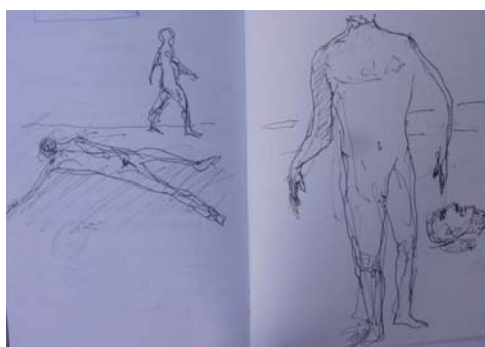


Ilustración 18

hombres que, apretando los dientes, revolviendo los ojos y retorciendo las piernas, se golpearán la cara con los puños en la agonía de muerte». En Sarajevo, la población civil estaba interesada en que su desoladora situación, quedara plasmada en fotografías en las que se enseñara al mundo el horror que se estaba padeciendo. Creo que este no es el caso. Nosotros hemos sentido rabia, pero ante

una carnicería tan cercana tanto en el tiempo como en cuanto a los afectados (nuestros propios vecinos y conocidos), no hemos sido capaces de mantener esta postura más catastrofista y hemos querido cantar realizando esta obra con dos deseos fundamentales: ofrecérsela a los familiares de las víctimas animándoles en lo posible a la reconstrucción de sus vidas a partir de la esperanza, de manera que en segundo lugar, nuestro trabajo se manifieste como espacio de reflexión de recuerdos positivos,

y como un lugar de reconocimiento digno de todos aquellos que perdieron la vida en aquel terrible acto.

Me parece justo no perpetuar el dolor y el llanto de las víctimas. Aunque necesiten llorar, no creemos que deseen que se les siga horrorizando. Desde la piedad, hemos intentado dar forma a un juicio moral, manteniendo como proponía Aristóteles la consideración de deuda contraída con aquellos que sufren un infortunio inmerecido.

2.3. Explorando el contexto

2.3.1. Ante el espacio. El principio y fin de una jornada



Ilustración 19

El espacio destinado para realizar este monumento cuando se planteó su ejecución, era una especie de descabalada plaza existente frente a la entrada de la estación de ferrocarril de Alcalá de Henares. Antes de ser intervenido, no se definía por ninguna cualidad especial de carácter estético o simbólico, su sentido era meramente funcional, similar al de cualquier área-recibidor de una estación

por donde pasan los ciudadanos que por diferentes motivos se dirigen a coger el tren, o bien, se distribuyen aquellos que llegan a nuestra ciudad procedentes de este medio de transporte. En esta plaza se encontraban determinados servicios propios de estos lugares, como son las correspondientes paradas de autobús o taxi que conectan a las personas con aquellos barrios o direcciones más alejadas de las paradas del ferrocarril, un pequeño quiosco destinado a facilitar información turística a los visitantes de la urbe y la estructura de un paso peatonal elevado que permite cruzar las vías del tren a aquellos que lo necesiten. Este paso elevado definitivo aquí por su dimensión, tiene una función muy importante, facilitar el tránsito de personas procedentes de los barrios situados al norte de la ciudad, de forma que así puedan utilizar y beneficiarse de los diferentes servicios propios del centro de la misma (estación de tren, universidad, delegación de hacienda, ayuntamiento, juzgados, colegios, comercio...).

Salvo esta función que facilitaba la fluidez del tránsito de la gente, o aquella que permitía a algunas personas, generalmente de la tercera edad, aprovechar los días soleados para sentarse en algún banco de la desorganizada plaza, no podíamos atribuirle ninguna cualidad de interés a esta disposición espacial.

Como podemos ver en el plano y las fotografías adjuntas, se trataba de un entorno bastante desarticulado, donde llamaba la atención por lo deslucida, una fuente prefabricada de piedra artificial seguramente comprada en algún vivero y

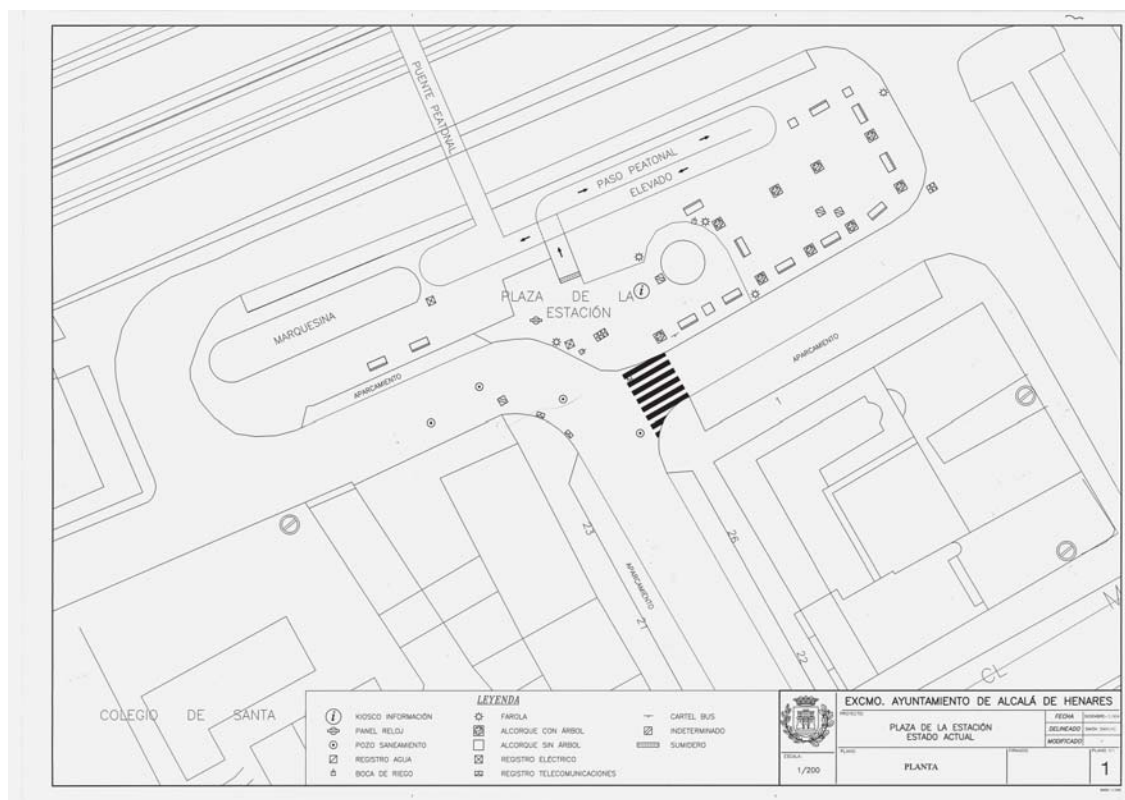


Ilustración 20

carente de todo interés estético. El mobiliario urbano (reloj analógico, farolas, cartel de parada de autobús y taxi, registros eléctricos, bancos), los árboles plantados en sus alcorques, estaban distribuidos sin ningún tipo de intención compositiva que pretendiera alguna pauta de sentido o armonía. El mismo pavimento, de exigua calidad y de diferente procedencia según dos áreas diferenciadas, incrementaba esta sensación. Debo decir que el solado, era totalmente desmerecedor de una zona urbana tan importante por su función en una ciudad de la categoría turística e histórica como es Alcalá (Ciudad Patrimonio de la Humanidad desde el año 1998), pues daba totalmente la sensación de que estuviera puesto como si fuera un parcheado, recogido de los sobrantes de material de varias obras. Si nos deteníamos solo un momento para observarlo, la percepción resultaba bastante desabrida para nuestra vista.

Adoptando una visión extrema podríamos decir que encajaba en la definición de «espacio basura» tal como la entiende Rem Koolhaas. Para este arquitecto holandés el espacio basura es muy amplio y abarca casi todo lo edificado, pero entre otras cosas es también el residuo que la humanidad deja sobre el planeta, un territorio con problemas de visión provocados por su escasa seriedad, un territorio que remplace la composición por la adición excesiva de elementos sin

sentido, que está descuartizado como el cadáver de un animal desgarrado. En esta introducción ya vimos como Robert Walser también denunciaba la irresponsabilidad que se asocia a la instalación de ciertos artefactos que no se ajustan al respeto del contexto dado. Estas negativas cualidades se presentaban en el lugar al que nos enfrentábamos para plantear nuestro trabajo.

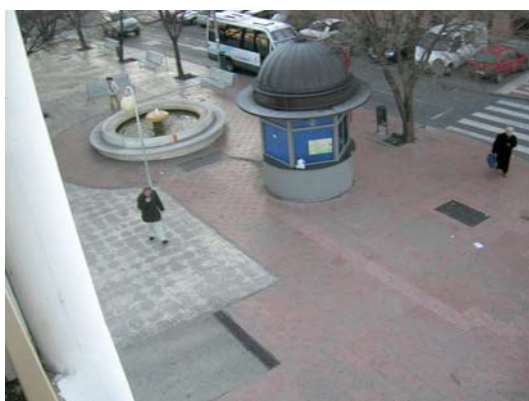


Ilustración 21

En un principio, el paseo elevado que constituye una arquitectura propia de los años 70, se pensaba dismantelar y así se nos aseguró cuando presentamos el proyecto, finalmente esa iniciativa no se llevó a la práctica y nuestro trabajo ha tenido que convivir con esta estructura que condiciona enormemente la visualización del conjunto. Personalmente esta

estructura no me resulta ingrata como elemento independiente, pues se justifica desde mi punto de vista, como dispositivo constructivo funcional característico del momento en que fue diseñado, pero sí que es cierto que condiciona e interfiere la claridad perceptiva con la que pretendíamos mostrar nuestro proyecto, por lo que pienso que sería interesante y beneficioso para el conjunto el que fuese desmontada y a lo mejor colocada en otro sitio, pudiendo seguir manteniendo su funcionalidad en el nuevo emplazamiento.

Cuando se nos ofreció este espacio, no pude evitar el asociarlo con aquellos «*no lugares*» a los que se refiere Marc Auge, esos espacios de tránsito que viabilizan la circulación de personas, donde se cruzan miles de itinerarios individuales sin establecer entre sí alguna clase de vínculo relacional. Sólo que en este caso la neutralidad organizativa y ambiental del entorno físico tan propia de aeropuertos o estaciones, se rompía por la llamativa desorganización con la que nos encontrábamos. Independientemente de su localización, ciñéndonos exclusivamente a sus cualidades físicas constitutivas, este espacio del que partíamos no podía definirse con ninguna clase de identidad, ya fuera ésta de carácter relacional o histórico, pero no porque la modernidad lo hubiera planteado con algún tipo de finalidad, sino por que podríamos decir que se había constituido «*a la buena de dios*», sin ninguna clase de intención práctica o estética. Espacio sobre todo como hemos dicho de tránsito, que evolucionó

«casi» por sí mismo, al justificarse simplemente como servidor de una colectividad en circulación, plegándose a lo provisional, a lo efímero, a aquello que ha evolucionado sin ningún tipo de compromiso. Si no llegó a crecer del todo por sí mismo, fue consecuencia de que para la mente política civilizada no es pensable el estado salvaje en el medio urbano. Para el pensamiento político se debe civilizar como sea el territorio, sin pensar en las consecuencias que se deriven de este civilizar porque sí. Se trataba desde luego de un espacio no simbólico que nosotros teníamos que simbolizar.

El sitio que ocupamos con el monumento fue también muy transitado por mí durante mis años de estudiante (1983-1986), cuando la pequeña estación de ferrocarril ocupaba una limitadísima parte del mismo. Todos los días durante aquellos años pasaba por allí, cuando me dirigía o regresaba de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Unos años después se construyó la actual estación, ubicando sus accesos principales más a la izquierda (tomando como referencia el plano adjunto) de la que yo conocí. Al mismo tiempo que se ampliaba la plaza que recibe al viajero, se añadieron también los metros cuadrados de superficie que ocupaba el antiguo edificio.



Ilustración 22

El sitio de emplazamiento de nuestra escultura nos lo encontramos de frente, visualizado a una distancia considerable cuando nos aproximamos a la estación por la vía más importante de acceso que es el Paseo de la Estación de la ciudad, también caóticamente urbanizado. Estos datos nos resultaron muy significativos cuando llegó el momento de orientar los elementos constitutivos de la obra, pues no podíamos obviar la importancia que tiene la posición del espectador en la percepción de una escultura, algo que se hace más esencial cuando esta comienza a desarrollar las escalas propias de lo monumental. Con más motivo, cuando nuestra intención era recobrar este espacio para dotarle de una significación relacionada con una problemática de carácter público, con la que muchos ciudadanos se sentían identificados. Ante estas consideraciones, desde un principio pensamos en colocar nuestra obra (la plataforma con las dos esculturas) sobre el terreno que ocupaba la fuente y el kiosco de información turística, para intentar

proponer un lugar con sentido; una propuesta de inteligibilidad para aquellos que lo observen, desde donde se pueda pensar la continuidad de nuestras generaciones.

El espacio no se tenía que construir de la nada pues a diferencia de otros proyectos se debía transformar. Había que partir de lo dado para establecer una realidad diferente. Pero lo dado presentaba unas condiciones a la que nos teníamos que adaptar que resultaban inamovibles. Oteiza según cuenta Néstor Basterretxea no pudo aceptar la realización de una escultura en la Plaza de Bilbao, porque el



Ilustración 23

escultor de Orio condicionaba la construcción de la estatua a demoler varios edificios próximos al entorno de su ubicación. En otra ocasión tuvo una problemática similar con el Ayuntamiento de Alicante. Seguramente con esta especie de desafíos, quería llevar al límite las posibilidades de decisión de los políticos, para comprobar qué estaban dispuestos a pagar a cambio de una escultura en su ciudad y durante su

mandato. Quizá quería demostrarles que el valor de una escultura sobrepasaba las posibilidades de su poder, o que si la querían de veras tendrían que auto-sacrificarse poniendo en entredicho su cordura mental ante sus votantes. Nosotros actuamos con más comedimiento y aceptamos el reto, admitiendo como válidas algunas de las condiciones del espacio del que partíamos.

La tarea que nos proponíamos no era fácil. Éramos conscientes del desprestigio al que estaban asociados los monumentos conmemorativos, por el uso que les había dado el poder para transmitir aquellos sentimientos que eran útiles como medios para dogmatizar o exaltar a los ciudadanos según sus intereses. Nosotros mantuvimos en todo momento nuestra independencia, para plantear una mirada de la realidad dada, desde una posición escogida libremente y eximida de directrices ajenas a nuestro deseo de armonizar con el lugar y con el sentimiento colectivo.

La disposición ineludible de este espacio como cruce de itinerarios y lugar de tránsito, como lugar donde se inicia la aventura que puede ser un día de vida, le situaba como destino apropiado para añadirle determinados datos que

signifiquen testimonios y recuerdos asociados a su historia. El espacio por su localización sí que se presentaba como idóneo para aquello que se nos encargaba representar, para la triste historia de algunas personas que cogieron unos trenes una fría mañana de Marzo.

2.3.2. Primeras materializaciones

Miguel Ángel Sánchez y yo llevábamos varios años sin vernos, cuando junto a otros escultores se nos ofreció la posibilidad de presentarnos al concurso para realizar este monumento en *Memoria de las víctimas del atentado del 11 de Marzo*. Fue en la presentación de las bases del concurso, cuando coincidimos de nuevo y por primera vez hablamos de realizar un proyecto en común, pero este deseo, entonces simplemente apuntado se acabó de concretar unos meses después. Mientras tomábamos un café, el día que visitó Miguel Ángel mi exposición *La piel la vida* celebrada en Madrid en la Galería Marina Miranda, consolidamos nuestro deseo y comentamos algunas de las posibilidades o el sentido que intentaríamos dar al tema que nos correspondería tratar. Como este encuentro lo disfrutamos a finales del curso 2003-2004, acordamos en septiembre después de reflexionar más sosegadamente en el verano cada uno por su cuenta, ponernos manos a la obra con el proyecto que queríamos presentar. También ese día comentamos ilusionados, la idea de combinar mi obra abstracta geométrica con sus figuras humanas que yo bien conocía desde hacía casi treinta años.



Ilustración 24

La fecha de presentación de los proyectos era a mediados de noviembre, por tanto al reunirnos a comienzos del mes de septiembre, decidimos realizar dos maquetas que abordaran el tema al que nos enfrentábamos desde dos perspectivas distintas. Estas maquetas son reproducidas en las imágenes que acompañan a este texto. La elegida, la que luego construimos y a la que he

hecho alusión en lo escrito hasta ahora, plantea un deseo esperanzador, un intento por reconfortar a aquellos que estuvieron más directamente afectados

en el atentado. Queríamos formalizar algo que resultara a la vez muy cercano y muy reconfortante para las víctimas.

Realizada en madera de tatajuba y escayola patinada en color bronce con dimensiones de 58 x 62 x 37 cm, esta maqueta pretendía dar una idea lo más clara posible de la constitución de los dos elementos fundamentales de la obra, así como de su disposición en el espacio y de las cualificaciones con que éste se iba a configurar. Realmente puedo decir que la maqueta expresaba de manera eficaz lo que luego se levantó en dimensión monumental, aunque conviene señalar también que cuando presentamos el proyecto, no sabíamos con exactitud los parámetros finales a los que teníamos que ceñirnos desde diferentes aspectos (espaciales, económicos...), por lo que ambas maquetas tenían un carácter orientativo de la idea que queríamos desarrollar. De este modo, una vez que nuestra concepción de monumento interesó al jurado tuvimos que concretar determinados detalles que se fueron materializando según evolucionaba el trabajo. A través del ayuntamiento de nuestra ciudad nos pusimos en contacto con sus técnicos. En este sentido me corresponde mencionar al arquitecto Cristóbal Valhonrat, por su imprescindible contribución en la obra civil que se tuvo que realizar para transformar el espacio según los requerimientos del monumento, pues durante todo el desarrollo del trabajo, fue muy receptivo y sensible a los problemas que surgían, considerando y no perdiendo de vista en ningún momento la vocación que tenía aquello que nosotros pretendíamos. En el modelo de madera que se eligió, se podía observar un encuentro entre arquitectura y escultura que no es ajeno al desarrollo de ambas disciplinas en el último siglo. El espacio que planteábamos se podía vincular al trabajo de algunos arquitectos, que intentan recuperar la faceta no funcional que pudiera tener la disciplina edificatoria.

Las dimensiones y los materiales de los dos elementos principales que forman el conjunto ya construido, se mantuvieron de acuerdo a los requerimientos que nosotros planteamos en la maqueta, pero otros aspectos del mismo como son: las dimensiones y disposición de la plataforma, el mobiliario, el obelisco con los nombres grabados de las víctimas, la frase de María Zambrano, así como los materiales empleados para la obra de apoyo, se tuvieron que decidir según avanzábamos en el desarrollo del proyecto, por lo que tanto Miguel Ángel como yo, realizamos numerosos dibujos y pruebas estudiando y reflexionando sobre las problemáticas que se nos iban mostrando. Los primeros dibujos trazados son muy directos e inmediatos, muchos de ellos responden a las primeras intuiciones, deseos o posibilidades que barajábamos cuando nos enfrentábamos con un inconveniente derivado de la construcción. Posteriormente este modo de aproximaciones



Ilustración 25

se trasladaría a unos planos definitivos, idóneos para posibilitar la mencionada construcción. De estos dibujos adjunto algunos de ellos junto a las fotografías de la maqueta, reproducidos en estas páginas procedentes de mi cuaderno-diario de trabajo, en el que yo en cada jornada apuntaba las diferentes cuestiones que me surgían durante la configuración de esta escultura.

La segunda propuesta, estaba constituida por cuatro grandes elementos que se distribuirían asimétricamente en el espacio ocupado. Esta distribución aunque buscaba el equilibrio, también pretendía que cada elemento se estableciera con los demás como contrapunto, creando ciertas tensiones en la composición y haciéndola por tanto más dinámica. Los cuerpos aquí, como también en la idea anterior, se distribuirían en el espacio

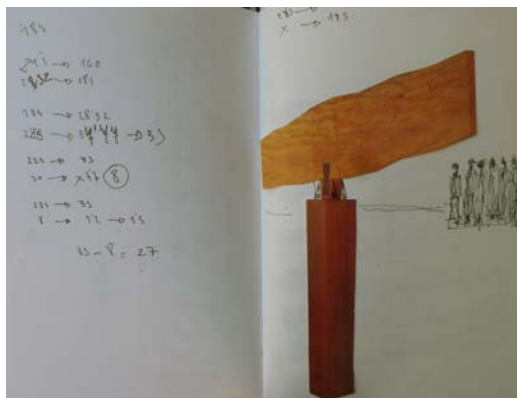


Ilustración 26



con intención de situarnos ante una especie de paisaje, que al poder ser también transitado posibilitará la inclusión del espectador en la obra. Debemos señalar la importancia que tienen las proyecciones en planta para realizar la composición de este tipo de trabajos. En las tres esculturas referidas estas vistas han jugado un papel fundamental.

El elemento escultórico más notorio de esta maqueta - por sus connotaciones simbólicas- quizá fuera «*la piedad laica*» (figura de hombre que porta en sus brazos los restos maltrechos de una víctima herida). En ella se expresa el recuerdo y homenaje, así como la respuesta de ayuda y solidaridad ejemplar prestada a las víctimas por el pueblo de Madrid. Esta estatua se pensaba fundir en bronce y hubiera constado de dos elementos: las figuras humanas realizadas a tamaño natural, (la que está de pie de 190 cm de altura) y un prisma rectangular sobre el que se apoyaría la piedad de 70 cm de altura, lo que supondría una longitud total de 260 cm. Esta escena se vincula indudablemente por lo que representa, con aquellas proposiciones que se recrean más en la violencia efectiva que vimos al principio del primer apartado de este capítulo. No resultaría difícil relacionarla con las oscuras pesadillas de Goya, con las cruentas composiciones realizadas por Gericault o con la dolorosa



Ilustración 27

e inolvidable escena que vi en el convento de Unterlinden ahora regido por monjas dominicas.

A la espalda de la piedad se situaría un bloque prismático que llevaba cajeados dos bajorrelieves: el de la parte inferior representaba a las víctimas llenas de vida, el de la superior modelado en negativo hacía referencia al vacío que han dejado, a la ausencia de aquellos seres estimados que perdieron su vida. De este modo se concretaba el recuerdo de ellos para que fuera guardado en nuestra memoria. La estela sería realizada en un hormigón color crema y los relieves también estarían fundidos en bronce.

Los dos elementos prismáticos modulares, rememoran esa relación cielo-tierra propia de cualquier bloque escultórico que se acerque a una verticalidad tan elemental. Con ellos aludíamos a la incomprensibilidad de ciertos acontecimientos, a la posibilidad de trascendencia de nuestras vidas. Con estas columnas verticales se pretendía hacer patente también, la necesidad tan humana de escribir la memoria de nuestros sucesos más significativos a través del empleo de estos hitos que interrumpen la monotonía horizontal, y que establecen una interrogación acerca de nuestro destino dotando al conjunto de un verdadero carácter «espiritual». Queríamos que fueran dos piezas encargadas de reflejar el carácter dual de la existencia y de la realidad. Ambas serían de aproximadamente 500 cm de altura, construidas en acero corten o inoxidable.

Las dos maquetas estaban realizadas a una escala aproximada de 1:18. Ante el desconocimiento de la extensión del espacio definitivo con el que se podría contar, el objetivo principal de ellas era como he dicho anteriormente, dar una idea aproximada de la propuesta a desarrollar, teniendo sobre todo en cuenta la apariencia formal de los diversos volúmenes, así como su armonización en un posible espacio cercano en sus características al que se nos pudiera proponer. Teniendo presentes estos paréntesis de indefinición, observamos en su momento que sería muy positivo en la primera maqueta, dotar a los dos elementos de un mayor espacio de separación. De ese modo la relación entre ambos - contrariamente a lo que pudiéramos pensar - se estrecharía, consiguiéndose una mayor compenetración entre ellos. También indicamos expresamente en su momento que sería interesante utilizar un pavimento adecuado sobre el que apoyar las piezas. Nosotros considerábamos que un suelo de piedra caliza blanca o marfil y mate sería el ideal. Cotejamos además la posibilidad de incluir en el suelo, en un banco, o en algún otro elemento, la cita de María Zambrano a la que aludo en el primer apartado de este trabajo, o algún otro texto que hiciera mención a las víctimas o al hecho que tratamos, con intención de ayudarlas a afrontar lo ocurrido.

2.4. Entre yeso, metal y otros imprevistos

Una vez que se eligió nuestro trabajo y se firmó el contrato para que lleváramos a cabo el desarrollo del proyecto, cada uno nos pusimos a preparar la parte de él que nos correspondía, dado que todo el conjunto debía estar finalizado en la fecha en la que se cumpliría un año del atentado. Desde la firma del contrato disponíamos de poco más de tres meses para concluir el encargo.



Ilustración 28

La parte correspondiente al grupo humano, al estar pensada para fundir en bronce, tenía que ser realizada previamente en otro material. Miguel Ángel contando con su amplia experiencia como escultor en diferentes materiales plásticos decidió modelarlo directamente en escayola, para que luego fuera trasladado el resultado al metal y así ahorrarse el enorme trabajo de vaciado que habría supuesto modelarlo en barro. Su cualificación como conocedor de la forma del cuerpo humano y del material le permitió escoger este procedimiento, ya que la escayola es un material que por sus características en principio muestra más dificultad que la arcilla para ajustar los volúmenes, pues sus tiempos de fraguado obligan a tener muy claras las operaciones a realizar y por tanto a actuar con mayor decisión. La profesionalidad en este tipo de estrategias es esencial para obtener un rendimiento óptimo en el trabajo, sino el caos puede arruinarlo todo. En aquellos meses de noviembre y diciembre pude volver a recordar junto al que fue mi maestro, el proceso de modelado y construcción de la figura humana -en este caso un poco mayores de la escala real- ayudándole, siguiendo sus directrices, a construir los armazones de acero soldado y colocar las gasas con las primeras coladas de material procedente del aljez. Fue una tarea muy gratificante, que me llevó a recordar recuerdos de mi niñez y de mi pasada juventud cuando, junto al que ahora era mi compañero de trabajo, me enseñaba algunas habilidades necesarias y esenciales en el oficio de escultor. Una vez colocados los grandes volúmenes, el autor ya en solitario

acabó las figuras prácticamente durante esas navidades. A finales de enero los empleados de la fundición Capa vinieron a recoger el modelo para que después fuera fundido. Una vez trasladado el conjunto al bronce siguiendo el proceso de la «cera perdida», Miguel Ángel matizó los detalles más delicados cinceland el metal, para que finalmente el resultado se resolviera en concordancia con el grupo de menor tamaño de la maqueta, después de un intenso trabajo realizado bajo el apremio de la fecha de entrega.

Mientras tanto, a mí me correspondió solucionar junto al taller metalúrgico y los apoyos técnicos municipales una pieza que se podría considerar de carácter más experimental, dada su evidente relación con lo que se denomina prototipo en un proceso industrial. Pensando en que los materiales empleados tenían que ser el acero corten para la parte inferior y el duraluminio para la superior, por sus cualidades estéticas, físicas y mecánicas (ambos muy resistentes a la corrosión), me puse manos a la obra en el diseño detallado de esta escultura con intención de dotarle de una factura sólida y consistente, por lo que en todo momento rechacé la posibilidad de construirla con chapa de pocos milímetros de grosor. Para esta tarea, el dibujo y más concretamente el dibujo proyectivo, actuó como una herramienta primordial que permitió la comunicación y el entendimiento entre los participantes en la elaboración de la pieza. *«El dibujo acumula las respuestas. Asimismo, mientras vas interrogando a las primeras respuestas, el dibujo va acumulando, claro está correcciones. Dibujar es corregir»* (19). Estuve dibujando sobre esta escultura y sobre el conjunto durante los meses de noviembre y diciembre, para que también después de las navidades el taller de metalistería R2g comenzara a soldar y mecanizar las primeras chapas de los metales elegidos. En este trabajo, incluyo imágenes del proceso de construcción de la escultura figurativa de mi compañero de proyecto y de algunos dibujos en los que fui resolviendo los problemas que surgían, para visualizarlos de forma más efectiva a como se imaginaban en mi pensamiento. El dibujo me sirvió para tantear las diferentes ideas que manejaba, para concretizarlas en aquellos papeles y para que pudiera decidir cuales confirmaban su validez. Para ello dialécticamente, operaba adicionando y sustrayendo datos gráficos hasta que conseguía la apariencia y la maduración conceptual que me resultaban satisfactorias.

El primer dibujo que tracé una vez que se validó nuestro proyecto fue un croquis a escala tomado directamente de la maqueta, para así recoger las proporciones que quería mantener en la construcción. Este croquis, en realidad lo tracé a mano

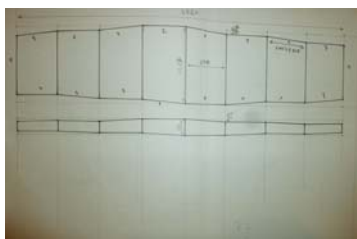


Ilustración 29

alzada en una pequeña cuartilla con sus cotas correspondientes, ya que la maqueta tenía que permanecer en el consistorio para presentar nuestra idea a la prensa. Apresuradamente lo trasladé a un formato Din-A4 concretando su geometría, intentando que no se me despistara ningún dato para así poder realizar los planos de construcción correspondientes. Sobre dicho croquis añadí las medidas reales que quería dar a la estructura.

Era muy importante darle a esta escultura abstracta la escala adecuada, teniendo en cuenta que queríamos que las figuras de las personas mantuvieran una proporción como hemos dicho un poco mayor que la real. Las proporciones del conjunto se organizaron por tanto a partir de la escala humana utilizada. No resulta extraño, pues incluso en las esculturas más significativamente abstractas la proporción humana juega un papel fundamental en el momento de escalar. La pieza debía de tener un tamaño considerable pero sin excederse, pues entonces se correría el riesgo de que las figuras se perdieran, y siendo parte esencial del conjunto teníamos que evitar por todos los medios la posible disminución del valor compositivo de las mismas. Las dimensiones máximas de esta estructura finalmente, sobrepasaron por poco los cinco metros y medio en altura y en anchura.

Decidida la escala y los materiales a emplear, era el momento de determinar la forma de construcción de la pieza y los formatos del material utilizado para su construcción. Esta decisión es sumamente importante, pues de ella depende la constitución física de la escultura y el alcance presupuestario de su fabricación. Teniendo en cuenta estas variables, considerando el presupuesto con el que ofertamos nuestro proyecto y queriendo construir ofreciendo la mayor calidad posible, opté por construir cada uno de los dos elementos de la pieza aplicando soldadura, para que fueran unidos luego entre sí mediante tornillería. Ya he dicho, que quería que los chapones de construcción tuvieran el grosor necesario para que la pieza ofreciera al visualizarla, el aspecto de solidez y de compacidad que se consigue adecuando la idea a unas cualidades conformadoras de calidad. Esta premisa se ha mantenido en mis posteriores trabajos como veremos más adelante. Resultaba sumamente importante para mí que la chapa al calentarse con la soldadura no hiciera aguas que desvirtuaran la superficie o se arrugara por ser poco gruesa, o que el sonido delata su poca consistencia cuando el espectador conviviera con ella a través del contacto

físico o de la percepción táctil. Incluso que aquel perceptor más especializado fuera capaz de discernir la poca consistencia de la pieza por cualquier pequeño detalle, o porque en definitiva la falta de masa material se hace enseguida manifiesta a aquellos que estamos habituados a convivir con la materia. Me resultan especialmente molestas aquellas esculturas que delatan poca firmeza debido a la utilización de una chapa muy fina.

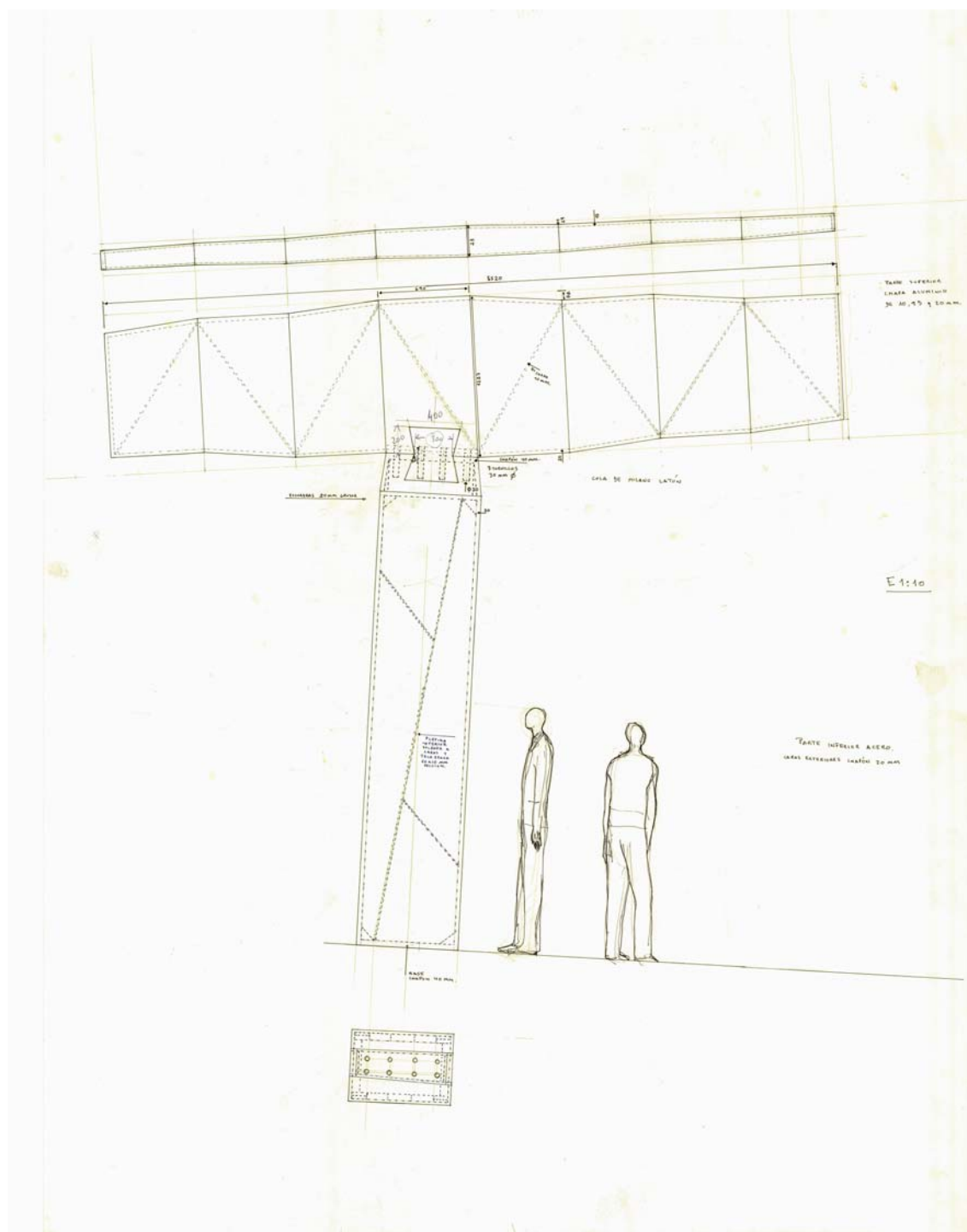


Ilustración 30

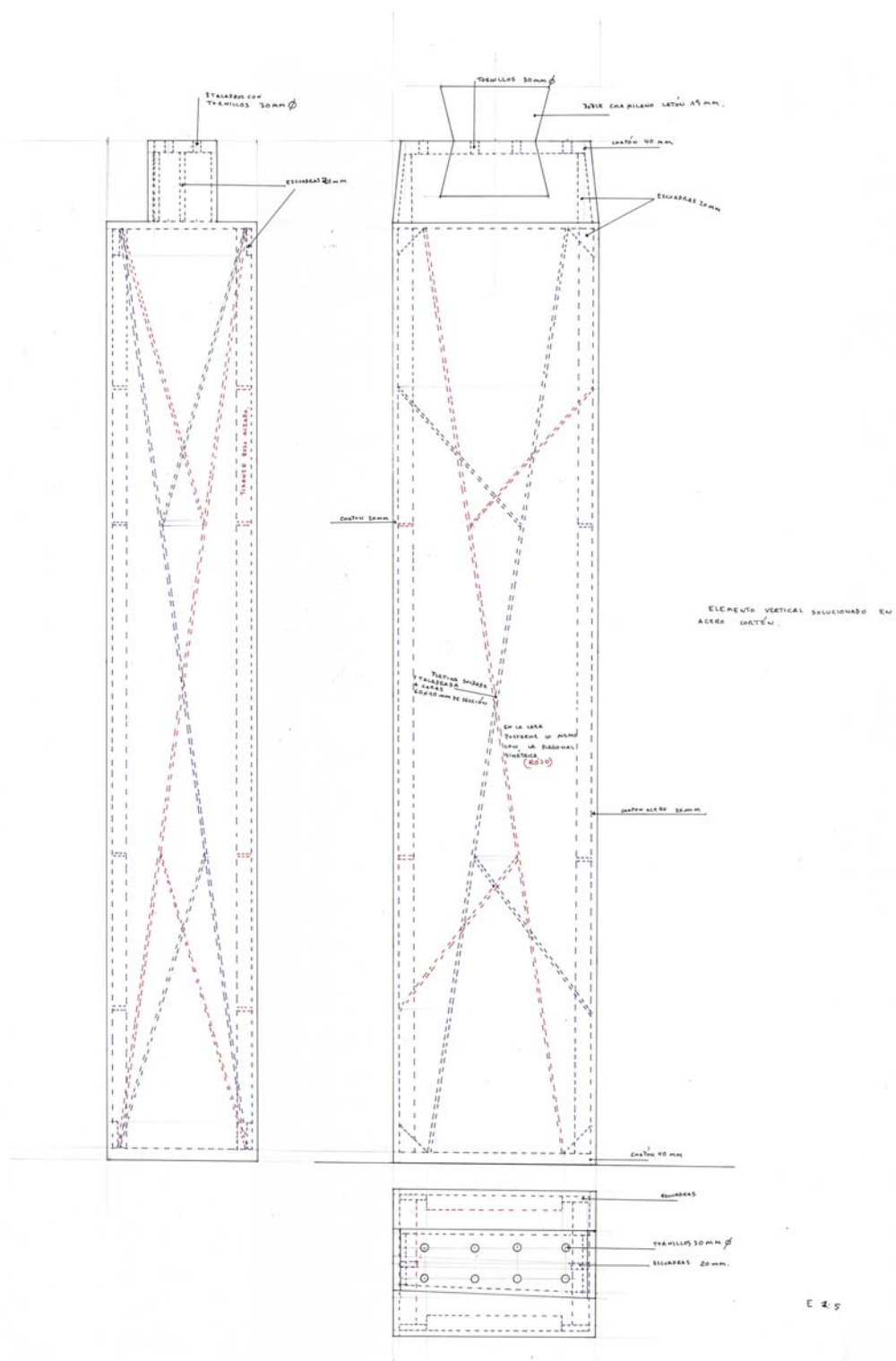


Ilustración 31

Decidí utilizar chapones de 15, 10 y 20 mm de espesor para la pieza de aluminio atendiendo a la finalidad constructiva de estas chapas y de 20 mm para la pieza de corten. Teniendo en cuenta que se precisaría un esqueleto interior para asegurar la idoneidad estructural, realicé unos planos de la pieza más detallados, para que luego

en el taller hicieran las operaciones oportunas de despiece de acuerdo a mis requerimientos formales. Dichos planos fueron rectificados por la ingeniería de apoyo que realizaba cálculos para las obras públicas financiadas por nuestro municipio.

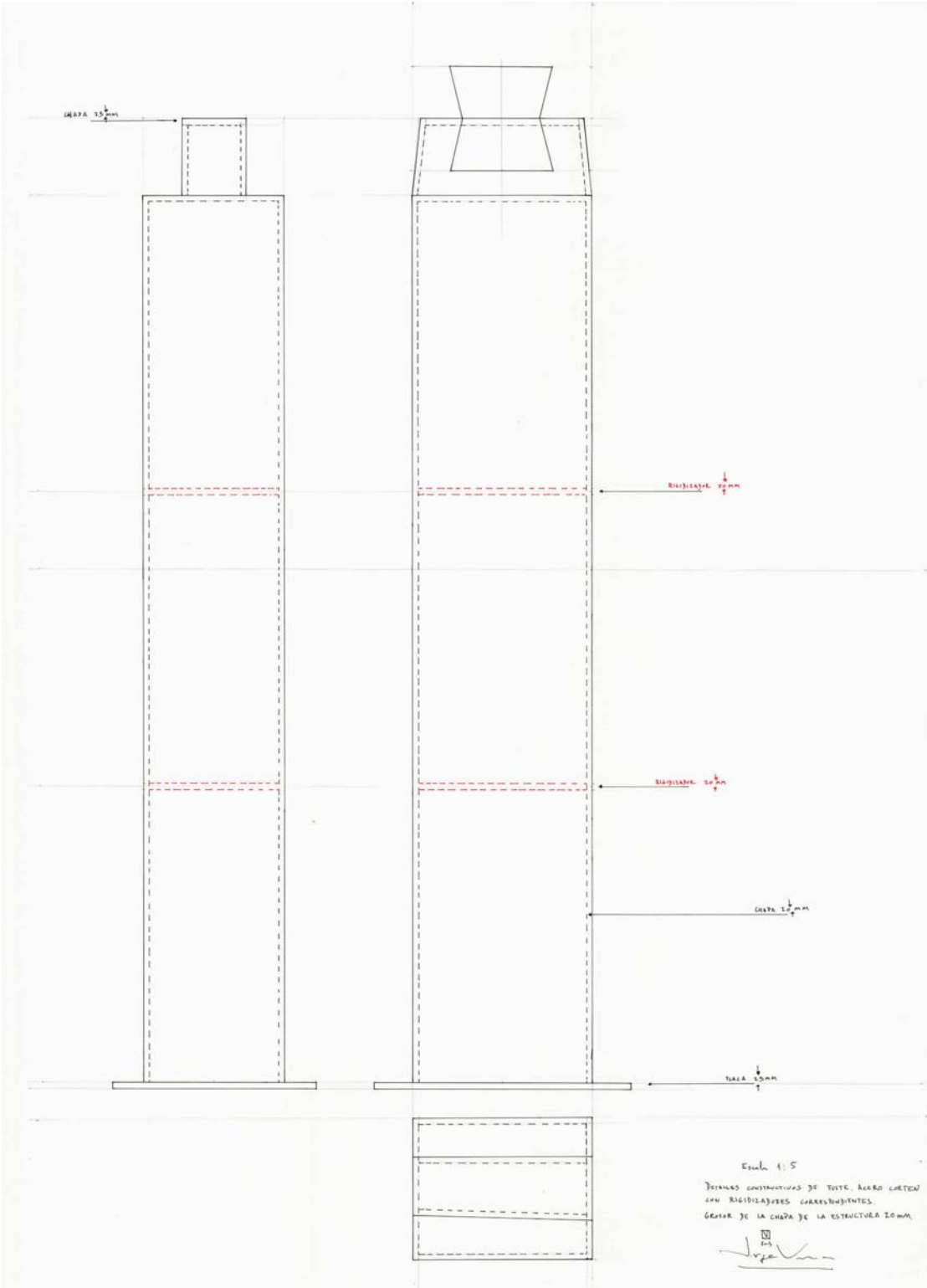
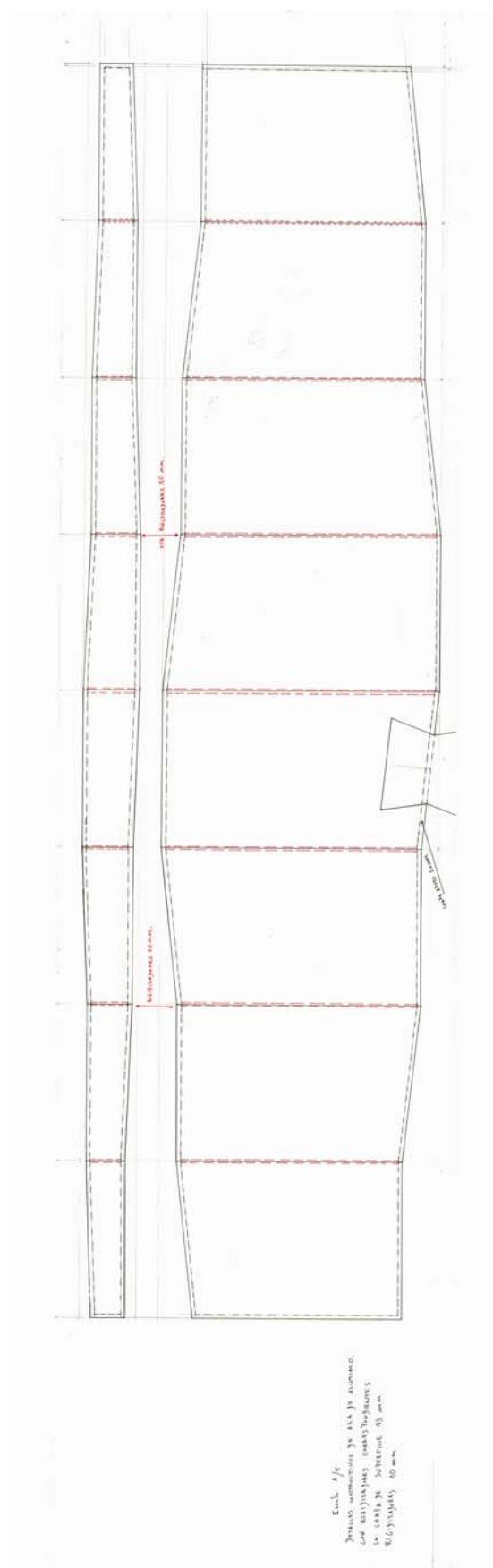


Ilustración 32



Según las pautas de los calculistas se podía simplificar la construcción, ya que yo había sobredimensionado la estructura como consecuencia de mi obstinación por reforzar todo lo posible ambos elementos de la escultura. Las rectificaciones de la ingeniería simplificaron el proceso de resolución con respecto a lo que yo había planteado y además disminuyeron las necesidades de material, es decir optimizaron los recursos. Finalmente, en la construcción realizada a partir de los últimos planos, lo que yo consideraba como fuste alcanzaría un peso de alrededor de 1800 kg., mientras la pieza horizontal colocada sobre él llegaría a los 1000 kg. Considerando los dos elementos junto, el peso alcanzaría aproximadamente los 2800 kg.

Adjunto copias de los dibujos planteados por mí en un principio, junto a los que tuve que realizar posteriormente una vez que fueron revisados por la ingeniería. Puedo decir que mi experiencia como escultor, fue trasladada en este trabajo al papel para hacerme a mí mismo comprender mejor lo que buscaba y para comunicar lo que perseguía a aquellas personas que trabajaban y colaboraban en el proyecto. Para abordar las diferentes problemáticas que se planteaban en la progresión del trabajo, trataba de trasladar las posibles soluciones sobre el plano de forma más

o menos clara según lo requiriera el problema que debía explicar a mis colaboradores, para así poder aplicar la solución más idónea.

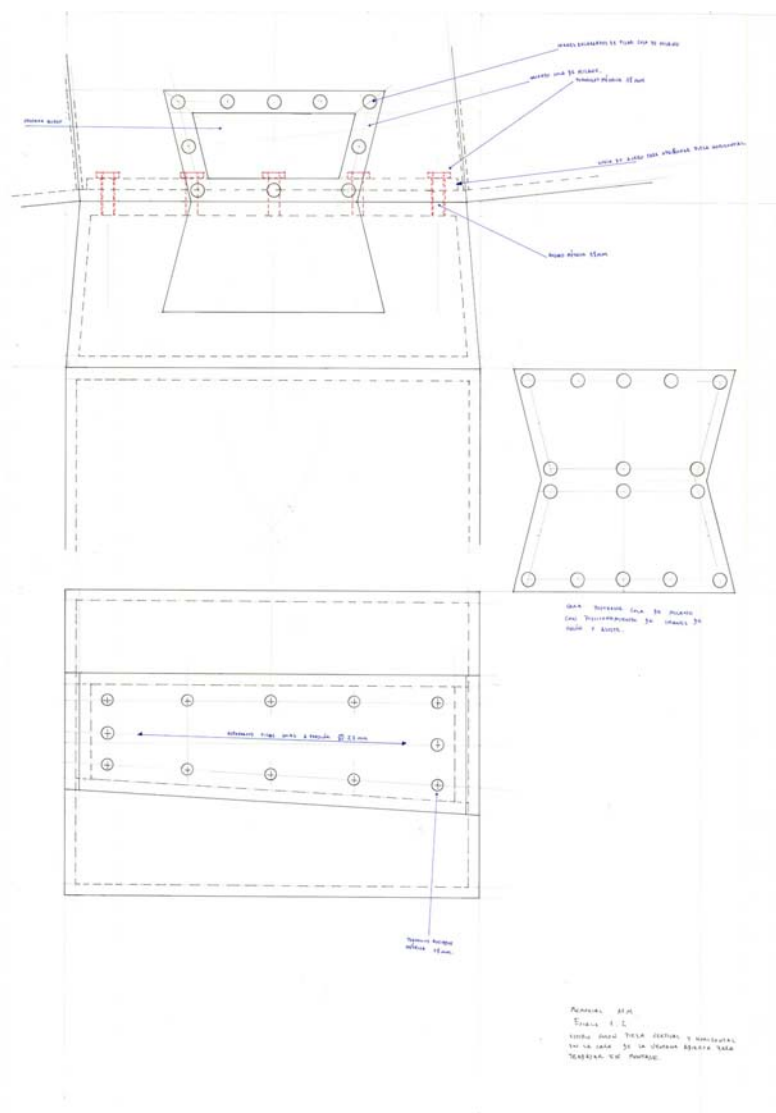


Ilustración 34

Todas las chapas se tuvieron que mecanizar en una fresadora de control numérico para dar a sus perfiles las preparaciones necesarias. De este modo se podrían soldar de forma que ajustaran al montarlas con la mayor precisión posible.

Otros problemas importantes que tocó resolver, fueron la conexión entre los dos volúmenes y la inserción de todo el bloque con el plano del suelo. Para explicar la primera unión debo mencionar el elemento de transición (soldado a lo que es propiamente el prisma de la columna) con el elemento horizontal, porque era esencial su diseño teniendo en cuenta los agentes exteriores que inciden en una obra de estas dimensiones situada a la intemperie (viento, lluvia, hielo, contaminación...).



Ilustración 35

Fue necesario, pensando precisamente en el viento, aumentar la dimensión de los planos de apoyo, con respecto a otra pieza referencial de madera realizada también por mí en el año 2000 con un tamaño de 225 x 210 x 23. Si comparamos estas dos piezas, aunque manifiestan un parecido formal evidente, se diferencian en sus dimensiones y en los materiales con que están construidas, pero sobre todo por la mayor proporción de dicho elemento de transición, al cual se le modificaron las dimensiones buscando la seguridad del montaje en esta pieza de exterior. Para unir las dos piezas decidimos utilizar

tornillos, por lo cual se mecanizaron en la chapa de apoyo del elemento denominado transicional diez roscas para tornillos de métrica 18 mm, y se hicieron dos taladros para que ajustaran dos espárragos fijos de 22 mm que además servirían de guías en el montaje. Para poder atornillar se abrió una ventana en la pieza de aluminio que posteriormente se cerró con una de las colas de milano doradas de 8 mm de espesor. Como muestro en los planos de construcción, la placa de aluminio que apoya en el



Ilustración 36

fuste queda apresada por el apoyo y por otra chapa o suela de acero -a modo de sándwich- , de forma que los tornillos atraviesan las tres placas atornillando en la del fuste y dando una gran resistencia y rigidez al conjunto.

Las dobles colas de milano, son placas de aluminio anodizado en dorado de 8 mm de grosor que se ajustan al plano de las superficies sobre las que se apoyan en la escultura. Para ello, en estas superficies de contacto tanto en el acero como en el aluminio se mecanizó una caja de un poco más de estos 8 mm de profundidad con la silueta de dichas colas de milano, para que éstas ajustaran con la mayor precisión posible manteniendo la continuidad del plano sobre el que se superponen. Para todas estas operaciones se demandaba mucha precisión (las piezas debían ajustar perfectamente, y los taladros coincidir unos con otros), cualquier desviación complicaría el posterior montaje. Por eso se utilizó una fresadora de control numérico, maquinaria (explicada en el próximo capítulo) que permite realizar este tipo de operaciones con solvencia. Una vez que fue atornillada una pieza a la otra se montaron las colas de milano introduciéndolas en el cajeadado, adhiriéndose a la escultura mediante unos imanes que se habían embutido y atornillado también en las superficies del aluminio que quedaban ocultas. Una de ellas apoya todo su plano sobre la caja realizada en ambas piezas de la escultura y la otra sobre la caja en el acero y sobre un marco rebajado que rodea la ventana abierta en la estructura y que nos permitió acceder a su interior para realizar las operaciones de montaje y atornillado.

Estas colas de milano en un principio tenían ante todo un papel estético, incorporando la idea de integrar operaciones tradicionales de unión y ajuste ya casi perdidas en aplicaciones artísticas. Es un recurso que ya había utilizado en piezas anteriores de aluminio y de madera que me pareció oportuno mantener (en concreto en la pieza que antecede a ésta de la que a continuación seguiré hablando). Según desarrollaba las estrategias que debía seguir para la producción, pensé en aprovechar este recurso plástico para viabilizar soluciones de carácter constructivo.



Ilustración 37

2.4.1. De Torre Trencada a Trepucó

Muy próximas a la carretera principal que comunica longitudinalmente la isla y a la vez sus núcleos urbanos más importantes, encontramos unas enigmáticas construcciones exclusivas de Menorca. Son enigmáticas por su disposición constructiva pero también porque cualquier aproximación que intentemos hacer con respecto a su significado no pasará de ser una mera especulación. Precisamente su sugestiva capacidad de ensoñación, es uno de los factores por los que nos seducen y mantienen vivo nuestro interés por ellas. Torre Trencada, Torre Llafuda, Torralba de Salort, Talatí de Dalt, Trepucó están casi a orillas de este camino; más alejadas de él se encuentran Sa Torreta y Binisafullet. Todas ellas son construcciones del periodo Talayótico III (entre 800 y 450 años antes de Cristo) propio de las islas Gimnesias.

Cuando tuve que decidir la colocación de la escultura en el espacio en relación a los otros elementos y en concreto a su anclaje en el suelo, me vinieron a la mente estos conjuntos megalíticos, de los que yo no había visto en ellos hasta entonces la posibilidad de incorporación de algunas de sus cualidades específicas en mi trabajo; sin embargo, debían estar archivados en mi subconsciente sin una intencionalidad preconcebida.

En el año 2000 visité la isla de Menorca por primera vez. Al finalizar el verano, ya de regreso en mi taller solucioné la versión anterior en madera de iroco y de framiré: *Dim light source unknown*, que tenía antes de aquel estío otras posibilidades de conformación diferentes a la definitiva. Sin ser consciente de ello en su momento, observo que esta pieza en su disposición espacial muestra una manifiesta relación con las taulas menorquinas, aunque yo en ese primer viaje solo hubiera visto una de las más humildes, la de Binisafullet cercana al pueblo de San Luis y al aeropuerto de la isla. Resolviendo la organización espacial fue cuando caí, en que se podían aprovechar determinados valores significativos e incluso constructivos de estos recintos de taulas para incorporarlos en nuestro proyecto. La configuración de un espacio alrededor del elemento con forma de T, fue la idea que entonces me asaltó. Estudié a partir de aquel momento la posibilidad de organizar las diferentes unidades objetuales determinando su distancia entre ellas, sabiendo que este elemento tenía que ser definitorio en la orientación de aquellos que pudieran acceder al monumento. Se trataba de crear un espacio substantivado, abierto conceptualmente, pero concreto y definido físicamente a partir de la amplitud espacial para que de ese modo invitara a la calma y a la reflexión.

penetración sexual que posibilita la fecundación. El nervio labrado en la cara posterior de alguna de ellas como la de Torralba de 'n Salort, puede afianzar las hipótesis ya que se asocia con el conducto uretro-seminal del miembro sexual masculino. Podemos ver la similitud anatómica, si observamos la pérdida de magnitud del abultamiento longitudinal según se aproxima al terreno en el que se introduce, en cuyo interior podríamos imaginarnos un glande. De hecho, cuando Margaret Murray desenterró la taula de Trepucó próxima a Mao, descubrió que la forma enterrada era redondeada de acuerdo a la finalización de una forma fálica, lo que podría acabar de consolidar estas sugerentes suposiciones. Para los constructores de estos conjuntos de piedra, tenía que posarse el sol sobre el capitel para que se produjera la fecundación. En aquel momento, sin yo considerar deidades (aunque son muchos los estudiosos que hablan del sol y de la naturaleza como dioses, puesto que en la época en la que se levantaron las taulas era normal considerar estos escarceos pasionales), el sol fecunda a la madre naturaleza mientras la penetra.



Ilustración 39

Haciendo uso de esta curiosa simbología, para mí el elemento horizontal de la T se cargaría de energía en los días soleados, cuando los rayos lumínicos incidieran en él, transformándolo en un intenso reflejo que pudiera llegar a molestar incluso a nuestros ojos, deslumbrándolos cuando lo miráramos. Las cualidades de la superficie del aluminio, permitirían hacer presente esa luz tan importante en el texto de Beckett a la que hago alusión en el primer apartado de este capítulo, y el acero como buen conductor, posibilitaría transferirla a la tierra para que la esperanza en la vida pudiera renovarse continuamente. «*Una fuente de energía empapa el planeta, gobierna su clima y su vida. Nos baña su corriente continua, una dulce lluvia de fotones... Si yo creyese en Dios, diría que es el mayor don que nos ha concedido*» (20). Pudiendo ser matizada es fácil estar de acuerdo con esta definición que hace del astro solar Michael Beard, científico protagonista de la última novela que he leído de Ian McEwan, *Solar*. Es ineludible la importancia que ha tenido el culto al sol en el desarrollo de las civilizaciones y culturas, conscientes todas de la significación que tiene este astro para nuestras vidas. Una bola de gas prodigiosa que guarda los suficientes misterios todavía, como para que los artistas se acerquen a él con la intención de especular sobre sus posibilidades simbólicas y expresivas.

Ilustración 40

Por eso, para que esta circulación de la energía se hiciera posible era preciso empotrar la base del fuste en el plano de apoyo. Entre el arquitecto y yo mismo ideamos una solución que me parece acertada. Situamos la placa de sustentación 10 cm por debajo del pavimento, dejando una estrecha llaga de 4 cm entre el solado y las caras verticales de la columna. Con esta operación, evitábamos que se vieran las soldaduras de unión de la pieza con la placa de sustentación y sin embargo evidenciábamos la penetración de la escultura en el pavimento, buscando esa idea de fecundación y germinación de la tierra. La escultura se soldó centrada en esta placa de anclaje de 1000 x 800 x 15 mm (calculada para soportar los 2800 kg de la obra y las tensiones provocadas por la acción del viento) provista de 14 garrotas de acero de 15 mm de diámetro y 350 mm de longitud. Tengo que aclarar que a la hora de construir la pieza, contando con las posibles pérdidas o ganancias de altura, indiqué que se le sumaran 5 cm al capitel de forma que añadidos o restados no fueran significativos en la visualización global que yo quería. La pieza se ve por tanto con cinco centímetros menos, no apreciables en estas dimensiones con respecto a los planos realizados. Sus dimensiones vistas definitivas son de 547 x 552 x 56 cm.

Otra de las ideas que quería incorporar de estos monumentos megalíticos, era la manifestación del tiempo a partir del movimiento de la proyección de la sombra de la taula sobre el plano del suelo. Pensando en esta idea, orienté la posición de la dirección longitudinal de mi capitel teniendo en cuenta el movimiento del sol, desde su salida hasta su ocaso, buscando que la sombra se asentara de forma apreciable, el mayor tiempo posible sobre el extenso plano vacío dejado en la plataforma entre mi escultura y los personajes modelados por Miguel Ángel. Orientada la longitud del capitel según una dirección nor-este, sur-oeste, la sombra se mueve intentando beneficiar al entorno sobre el que se posa para hacerle más vital, como la sombra terapéutica de la imagen de San Pedro curando a los enfermos pintado por Masaccio en los muros de Santa María del Carmine de Florencia. De ahí mi interés por dejar la distancia espacial suficiente, para que de esa forma la mancha proyectada se extendiera con amplitud; al mismo tiempo nos decidíamos por utilizar una piedra caliza muy clara para el solado de la plataforma y los alrededores del monumento, que permitiera un óptimo contraste con los tonos grises de ella. La piedra utilizada fue una caliza conocida como piedra de Cenia procedente de unas canteras cercanas a Vinarós. Para ello se utilizaron losas de 35 mm de grosor apomazadas para evitar los brillos y además conseguir una superficie antideslizante que remediara los resbalones. Con esta piedra se cualificaba al lugar con una gran luminosidad,

permitiendo que la sombra que proyectara el elemento abstracto nos concienciara, a modo de reloj solar, del transcurrir del tiempo.



Ilustración 41

Este tiempo es quizá, de todos los conceptos escultóricos, el más difícil de observar; su manifestación tiende a esconderse o a mostrarse muy exiguamente según un dibujo de líneas poco definidas. Lo hace en este caso definiendo la escultura como una realidad en transcurso. La constitución de la obra, su organización del espacio si la observamos detenidamente, nos evidencia la presencia del oscuro de la sombra sobre el pavimento luminoso de caliza, que se alarga, que se encoge, que se ensancha, que se oscurece, que se aclara según el momento, revelándonos que la escultura como realidad física

también es fluctuante. Esta mutación, nos descubre una forma más de medir el tiempo, afectada por el espacio y la constitución física de los cuerpos. Se manifiesta en ella la sucesión como tiempo inherente de las realidades físicas, como tiempo físico materialmente considerado.

Podemos pensar cuando nos situamos en este espacio, que las realidades físicas son cambiantes, sabiéndonos ubicados ante una que modifica su aspecto y al mismo tiempo conlleva cierta permanencia. Es esta fluctuación entre cierta permanencia y cambio la que nos permite concienciarnos de la constitución de las cosas en el mundo, de la constitución de nosotros mismos. Esta mutabilidad de la sombra contribuye a reflexionar sobre la pregunta última que da sentido a la escultura, la temporalidad de nosotros mismos y el destino final de nuestra vida. En su movimiento, a partir de su «metamorfosis» sobre el amplio rectángulo de caliza cremosa, se argumenta la concreción del tiempo como consecuencia de nuestra propia duración y de nuestra propia muerte. Ser significa morir porque morir no es un momento del ser, sino más bien una manera del ser mientras existe. Al mismo tiempo que construimos nuestra propia realidad temporal, nos encaminamos hacia nuestra

propia muerte, aunque esta muerte sea una frontera a partir de la cual se despliega el misterio. Somos conscientes de nuestra finitud, morir es un fin incuestionable, pero también nos abrimos a la pregunta última e imposible de contestar definitivamente que se interroga sobre el trascender de nuestro propio existir.

En esta escultura intentamos compartir otras muertes, asumir incluso cierta responsabilidad por ellas, lo que significa situar ante nuestros ojos la propia muerte y asumir también nuestro final. Reflexionamos ante ella sobre nuestro propio existir para la muerte y al mismo tiempo consideramos la posible constitución de nuestro tiempo, pues mas allá de esta vida conocida se derrumba la apariencia y se hace presente la subjetividad. Porque aunque la primera relación con la muerte está concebida a partir de la nada del tiempo, hay momentos en los que esta certitud se hace insoportable y necesitamos crear otras dimensiones de sentido, tanto del tiempo, como de la propia muerte. Se establece así una relación con la muerte en la que no hay certidumbre sobre lo que es ella en sí, aunque esta condición no invalide nuestra relación con el morir.

La amenaza que significa la muerte como experiencia oscura e intransferible, se impuso inesperadamente para la mayoría de los asesinados en las explosiones del 11 de Marzo. No podemos asegurar que no hubiera presentimientos o iluminaciones que auguraran algo semejante a lo ocurrido, sin embargo ninguno de los violentados tuvo oportunidad de evitar la tragedia, la ignominia asesina les negó la posibilidad del que suele ser el fundamento más seguro de nuestra existencia: evitar la muerte y contribuir a su aplazamiento. Como seres racionales que somos nuestra visceral indignación se justifica a partir de esta reflexión, que por otro lado puede resultar intrascendente ante un acto tan miserable que simplemente se rechaza con un enérgico sentimiento de justicia natural.

El tiempo, la vida y la muerte estaban presentes en los recintos de taula como ahora también se manifestaban en nuestra escultura. En las construcciones megalíticas de Menorca, se establecen elementos de piedra distribuidos en un espacio elegido intencionadamente. Una vez dispuestos en él, parece que se les cualificaba como indicadores temporales al incidir sobre ellos la sombra procedente de la taula como dispositivo objetual protagonista. En nuestro proyecto esta función la cumplirían los elementos añadidos, como son los bancos o el obelisco que decidimos incorporar ante la necesidad de encontrar un plano, donde grabar los nombres de los fallecidos

incluidos en el censo de nuestro ayuntamiento. Aunque nos debatimos sobre la posibilidad de colocar dichos nombres en otros lugares, como pudieran ser la misma plataforma o en alguno de los bancos situados paralelos a las aristas de ésta, finalmente decidimos diseñar un nuevo elemento vertical de 350 x 40 x 40 cm también de piedra de Cenia (en este caso pulida) para que se integrara cumpliendo su función rememoradora. Pensando en la vistosidad que podría tener un bloque pétreo de esas dimensiones actuamos prudentemente, tratando de no quitar ninguna clase de protagonismo a los elementos prioritarios. A partir de estas reflexiones buscamos su ubicación fuera de la plataforma, pero dentro del espacio de influencia de ésta y por tanto del que define todo el conjunto, completando la composición. Para asegurar la estabilidad del obelisco se le fijó al suelo utilizando un espárrago de 30 mm de diámetro y pegamento de alta resistencia. Como su peso se calculaba que fuera de alrededor de casi 4000 kg, se entendió que sería necesario también apoyarlo sobre una placa de acero cimentada al suelo.



Ilustración 42

Los nombres de los asesinados se grabaron en dos caras del bloque, reservando una de ellas para dejar constancia, a modo de donante, de que el patrocinio del monumento fue gracias al Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Anecdóticamente ya comenté que los familiares de algunas de las víctimas no quisieron que figuraran sus parientes en esta lista grabada en piedra, por lo que respetando su voluntad tuvimos que borrar algunos nombres añadiendo piezas del mismo material embutidas en el bloque. Se tuvieron que realizar los respectivos cajeados en la roca, que luego se rellenaron con listones del mismo material para finalmente ser rectificadas y pulidas. Esta operación se realizó en último momento, justamente el día antes de la inauguración.

2.5 Instalación y recursos

Al mismo tiempo que realizábamos nuestras respectivas esculturas, solíamos mantener frecuentes reuniones con Cristóbal Vallhonrat para coordinar la configuración arquitectónica del entorno. Percibí enseguida en Cristóbal una gran sensibilidad hacia lo que estábamos haciendo, de hecho leyó perfectamente nuestras intenciones en la maqueta y con las conversaciones que compartíamos en aquellas reuniones, desde mi punto de vista realizó una traducción arquitectónica muy satisfactoria de lo que buscábamos. Su trabajo fue imprescindible en la realización de este memorial y para mí que era mi primera obra monumental, fue muy positivo trabajar a su lado de cara a los proyectos que me surgieron con posterioridad. Con atención escuchaba sus sugerencias o sus explicaciones técnicas con intención de aprender cosas nuevas, y así poderlas aplicar en un futuro beneficiando de ese modo el progreso de mi obra. Él se encargó de la dirección técnica de la obra y de vez en cuando yo, que pasaba casi a diario por el terreno donde se construía el monumento, le telefoneaba cuando veía algo que no me cuadraba. Las alteraciones con respecto al plan de trabajo eran siempre motivadas por interpretaciones libres del jefe de obra, que el arquitecto inmediatamente corregía una vez enterado de ellas. Mientras, al mismo tiempo que revisaba la evolución de la construcción, la fotografiaba para recoger parte de la documentación que ahora nuestro.

Cuando organizamos el espacio entre los tres, coincidimos en que la plataforma debía verse desde la calle principal a través de la que se accede a la estación (Paseo de la Estación) situada perpendicularmente a la dirección de la vía del tren, visualizándose también desde bastante distancia de esta amplia recta el grupo de figuras de Miguel Ángel Sánchez. Con esta situación según camináramos en dirección a las vías del tren, se iría descubriendo mi pieza. Sin embargo al salir de la estación, los viajeros procedentes de Guadalajara o de Madrid lo primero que apreciarían sería el elemento aéreo con la forma de T, viéndose a los personajes de bronce en primer plano y de espaldas cuando bajamos la mirada, previamente capturada por la mayor dimensión de mi pieza.

Al mismo tiempo, había que intentar romper la frontalidad de los puntos de vista más prioritarios para incitar la espacialidad del entorno. Lo haríamos girando en planta las extensas horizontales que aparecían en el proyecto (sobre todo las que definen el rectángulo de la plataforma), dotando así de un mayor dinamismo al conjunto. El giro se realizaría rompiendo el paralelismo definido por la vía férrea y las primeras fachadas de edificios más próximos a la estación.

Debemos también decir que aunque la obra urbana estaba destinada y organizada según nuestro trabajo, el presupuesto de ella era independiente del que a nosotros se nos concedió por las esculturas. Por lo que había establecidas dos partidas presupuestarias diferentes, de las cuales nosotros éramos solo conocedores de una.



Imagen 44

Entre finales de noviembre y principios de marzo se fueron configurando el espacio y las esculturas independientemente. Una vez repasada y barnizada mi escultura y la de Miguel Ángel fundida, repasada también y encerada, llegó el momento del montaje. Ni por el peso ni por su dimensión el grupo humano necesitaba grandes medios. Simplemente unirlos a su peana con espárragos fijadores y pegamento de alta resistencia.

Mi pieza requería un poco más de aparataje. Como ya he indicado se transportó en un camión-grúa separada en dos piezas. El bloque vertical se apoyó sobre el centro de la placa de anclaje -calculada para aguantar con seguridad los casi 2800 kg de peso de la obra- unida por las garrotas con el hormigón, posteriormente se aplicaron unos cordones de soldadura necesarios para acabar de fijarla en su posición y seguir trabajando con garantías. En segundo lugar, se colocó la pieza horizontal sobre la vertical y orientándola con los espárragos fijos de 22 mm, se atornillaron los diez tornillos de 18 mm poniendo las correspondientes arandelas de seguridad sin ningún problema. Una vez unidos los dos elementos el camión-grúa que nos había asistido se pudo ir. Pasamos finalmente a colocar las colas de milano y a soldar definitivamente, aplicando dos cordones continuos superpuestos en la línea de contacto del contorno del fuste con la placa. Previamente este contorno del fuste de acero, se había biselado 3 mm con un ángulo de 45° para poder aportar mayor cantidad de material de unión. El montaje se realizó sin dificultad, las previsiones y la planificación programada permitieron su ejecución sin que surgieran problemas imprevistos.



Imagen 45



Ilustración 46

2.6. 9 de Marzo

El conjunto se inauguró el 9 de Marzo del año 2005 dos días antes de que se cumpliera un año de la fecha del atentado, para no hacer coincidir la fecha de nuestra inauguración con los múltiples homenajes que se preveían para el 11 de Marzo. A primera hora de la mañana del día 8 se comenzaba a cargar la pieza de mayores dimensiones en el camión-grúa, finalizándose su montaje a las cinco de la tarde. El grupo de figuras se comenzó a montar a las siete de la tarde y se acabó a las diez. Alrededor de las once de la noche regresaba a mi casa dejando a los operarios municipales rematando los últimos detalles del recinto, para que posteriormente pasaran los servicios de limpieza y al día siguiente se pudiera inaugurar.

Recuerdo que aquella mañana del nueve de Marzo amaneció hermosa y soleada para el mes en que nos encontrábamos, fría en sus primeras horas para luego templar a medida que pasaba el tiempo y nos aproximábamos al afectivo acto que iba a tener lugar. Por otras coincidencias que no voy a mencionar asocio la muerte con la calma de los días luminosos que tienen lugar en nuestro país. Esa intensa luz propia de los países mediterráneos. La mayoría de las veces de las que soy consciente de que la muerte ha estado próxima a mí, lo ha hecho en un contexto de penetrante luminosidad. Aquella mañana las esculturas de Miguel Ángel y el enorme número de ciudadanos presentes en el solidario acto de recuerdo, pudimos ver como se iluminaba el aluminio, símbolo de esperanza, sintiendo como se transfería la energía lumínica a la tierra, al mismo tiempo que el desplazamiento de su sombra nos recordaba también nuestra propia duración.

La primera mañana después del conmovedor acto de inauguración, abrí el cuaderno de trabajo que me sirvió como agenda donde dibujar determinados detalles o hacer las anotaciones pertinentes con respecto al trabajo y escribí en él por última vez: *«El 10 de Marzo se da por acabado este cuaderno. He vivido una experiencia intensísima difícilmente repetible. Lo que más me satisface es la reacción de las víctimas ante el monumento».*



Ilustración 47

2.7. Conclusiones específicas. (A)

■ De las diversas formas de creación que actualmente se dedican a la experimentación de las posibilidades expresivas en el espacio, nosotros nos hemos mantenido fieles a una tradición que ya tiene bastantes miles de años. La edad de la escultura, es una de las cavilaciones que con más persistencia interfiere en el pensamiento de los escultores cuando sumergidos en su trabajo resuelven otros problemas inherentes a la práctica a la que se dedican. Contemplando hace pocos



Ilustración 48

días la *Venus de Laussel*, la mujer del cuerno, la «representación del cuerpo humano mas vigorosamente esculpida del todo el arte primevo» según Sigfried Giedion, me acordaba de esta condición. Observando el carácter experimental de la talla de esa anatomía que se separa de la roca y de esa mano derecha dibujada con sensual delicadeza, que indica la importancia que tiene el vientre femenino para la perpetuación de la especie, me sorprendía de nuevo la destreza expresiva conseguida hace tanto tiempo con unos medios tan limitados.

Los presupuestos investigadores relacionados con un material severo como es la pared de roca y con unas técnicas rudimentarias para conseguir una conceptualización del cuerpo femenino integrados en esta maravilla del Museo de Aquitania, son conservados significativamente, adaptados a nuestro contexto cuando han pasado como mínimo 21.000 años entre ambos trabajos.

Abordábamos la realización de lo que en el mundo industrial y tecnológico se denomina como prototipo, un artefacto de fabricación humana, en este caso por ser arte carente de fines puramente funcionales, pero amparado en la condición de ser singular. Ahora con otros materiales: alambres de acero, escayola, planchas de corten, planchas de aluminio, bronce...y otros presupuestos conceptuales y técnicos convenidos por el paso del tiempo, tratamos sin perder de vista ese presupuesto de originalidad, de aventurarnos en un proceso en el que no conocíamos con seguridad ni su fin, ni las sorpresas que nos depararía el camino.

Aunque dibujado concisamente, con este panorama creo que no podemos negar el carácter experimental e investigador a nuestro proceder, en una aventura sustentada

deliberadamente en presupuestos que afirmaban lo puramente escultórico. Porque en realidad obviábamos el que se nos pudiera acusar de antiguos, cuando estábamos convencidos de que todavía nuestro proceder creativo, estaba capacitado para aportar valores y significaciones oportunas en los campos de conocimiento estético y cultural asociados al conocer y al sentir.

■ Si la realización de esta escultura *Dim light source unknown*, me emplazó de forma consciente ante la delicada problemática de las posibilidades de representación asociadas a un hecho violento a través del arte, su posterior explicación narrada recogida en este capítulo me ha conducido a profundizar en el tema, ampliando los horizontes que vislumbraba cuando me enfrenté a dicha problemática. Lo redactado sirve ante todo como conclusión de un trabajo de construcción personal, en el que partía fundamentalmente del imaginario heredado de la historia del arte, y de la interpretación plástica (a través de nuestra experiencia) de una realidad consumada y ubicada ya en el proceso histórico de nuestro país que nos resultaba turbadora e inquietante. No puedo dejar de considerar la realización de la escultura como la parte más esencial, el núcleo de la investigación, pues sin ella el desarrollo de ésta no tendría sentido o bien discurriría por unos caminos diferentes a los que yo he trazado.

Como escultor he necesitado partir de la escultura como referencia orientativa primordial del trabajo. Por eso, he escrito toda esta reflexión teniendo presente el porqué se construyó y el desarrollo de su producción. A partir de ella, teniéndola en cuenta, he conseguido desplegar una serie de significaciones y de reflexiones, algunas más directamente pertinentes a ella que otras, que me han permitido explorar con más detenimiento y profundidad las relaciones entre el arte y la violencia, descubriendo aspectos que habiendo realizado sólo la escultura me hubieran pasado seguramente desapercibidos.

Durante el proceso fueron tenidas en cuenta diversas asociaciones de los tratamientos que ha dado el arte a esta temática, algunas incluso aprovechadas para desplegar nuestra escenificación espacial. Parecía que hubiera escuchado a Spinoza dictándome la proposición 13 de la quinta parte de su ética: « *A cuantas más imágenes está unida una imagen, con mayor frecuencia se aviva* » Pero a su vez mientras leía y estudiaba diferentes textos e imágenes interconectados y relacionados con el asunto, a pesar de la dificultad que entraña éste por la susceptibilidad a la que

pueden condicionar los enjuiciamientos, creo que he podido llegar a una visualización más templada y lo que es más importante mas contrastada, que me ha permitido digerir determinadas cuestiones relacionadas con el tema que para mí contenían una notable dificultad de asimilación. En algunos aspectos pese a haberme intentado aproximar a sus causas, estas siguen siendo incompresibles y repudiables. He de señalar que al explorar tanto los sin-sentidos como los sentidos de lo abarcado por mí en este escrito, se ha engendrado un contexto que se integra en el devenir de mi realidad, permitiéndome situarme ante los hechos con más sosiego.

■ La violencia y la tragedia como cualificaciones irrefutables de la realidad, que tarde o temprano a todos nos afectan, no indultan tampoco a los artistas. Muy al contrario puesto que al trabajar con sentimientos, es normal que atiendan a aquellas situaciones existenciales, en las que éstos se manifiestan de forma más expresa y evidente. Algunos, mantendrán una ética profesional comprometida con la función que debe desempeñar un artista como individuo reactivo capaz de proponer nuevos puntos de vista con respecto a la realidad que le rodea, con intención a ser posible de condicionarla. Otros simplemente atraídos por esa violencia que no podemos eludir, buscarán una mirada exclusiva evitando lo convencional; esta actitud les llevará a instalarse en posicionamientos poco acostumbrados, que en los casos más extremos nos pueden llegar incluso a ofender. El deseo por recoger el amplio abanico de posibilidades que ofrece la realidad tal cual es, puede llevarles a ambos a producir imágenes molestas e incómodas, porque nos pueden mostrar lo que no queremos que se nos enseñe, lo que no queremos ver, porque inevitablemente sugieren un responsable, lo que puede hacer que nos veamos a nosotros mismos como cómplices inoperantes del horror que muestran.

En este rechazo se manifiesta también cierto cinismo, como el que evidenciaron los escribas y fariseos cuando querían lapidar a una desgraciada simplemente por actualizar públicamente unos actos que ellos practicaban a escondidas. Porque, por otro lado, las personas, aunque no esté bien visto por las pautas que rigen su forma de proceder en sociedad, demuestran una debilidad que les lleva a ser seducidas por determinados actos o acciones violentas. No hace falta más que ver el éxito que tienen ciertos vídeo-juegos entre el público juvenil, el interés que despierta un trágico suceso que puede violentar la vida de un personaje famoso (la muerte de Paquirri en la arena de Pozoblanco, la ejecución en directo de Saddam Hussein en Bagdad, el accidente de Niki Lauda en el Gran Premio de Alemania en el año 76...) o los atascos que se forman en nuestras autopistas, a veces no causados por la interrupción del

tráfico que supone el accidente, sino que en el carril contrario la curiosidad de los conductores les lleva a reducir la velocidad de su vehículo con intención de observar los términos de la catástrofe.

Existe un regodeo instintivo por la tragedia innato a la naturaleza humana que no se quiere reconocer. Cuando un creador se aproxima abiertamente a estos temas sin prejuicios, es frecuente que se rechace su obra cualificándola de morbosa, como si el arte sólo pudiera tratar aquellos aspectos que resultan inocuos para lo que se reconocen como buenas pautas de comportamiento social.

■ La escultura resulta ser un medio expresivo adecuado para definir contextualizaciones que tengan relación con la violencia. La pintura también. Pero una vez que he recapacitado sobre aquellas imágenes que están relacionadas con esta temática, he observado que el medio expresivo bidimensional la ha tratado de forma más directa, de forma más cruda. Sin embargo la escultura lo ha hecho utilizando referencias más indirectas. Parece que cada una de estas dos formas de creación plástica, estuvieran pensadas para ajustarse a las dos categorías de narración que nos propone John Berger en su reciente publicación titulada *El cuaderno de Bento*. El arte del color, parece que por las características del medio, ha dirigido sus esfuerzos hacia la representación de una escena, hacia lo que el escritor británico agrupa bajo la denominación de relatos extravertidos, que son aquellos que nos descubren o revelan de forma evidente lo que se quiere representar.

La buena escultura, por ser ella misma realidad ha intentado compensar este aspecto suyo esencial, optando por eludir las representaciones más severas para adoptar un papel más simbólico. Se acoge por tanto a la forma introvertida que se caracteriza por no mostrar de forma evidente aquello de lo que se está tratando. Lo hace de forma indirecta, a través de volúmenes y formas que aluden a determinadas ideas vinculadas al tema.

Las imágenes de la pintura acumulan un valor inigualable. *La crucifixión* del retablo de Isenheim, *La balsa del Medusa*, algunos caravaggios, o las pinturas negras de Goya forman parte de la pintura más valorada por mí. Sin embargo también considero y así lo explícito en mi trabajo, que ante las circunstancias en las que nos veíamos emplazados resultaba más oportuno aludir a ese misterio que no puede ser resuelto, pero que sin embargo es acompañante de todos aquellos que se ven relacionados con el contenido que se expresa. Aunque nosotros nos tuvimos que ver obligados a dialogar con la violencia y con la muerte, no quisimos mostrar su faceta

más cruda, sino que preferíamos construir algo que se visualizara más allá de los primeros planos que tanto nos turbaban.

El camino simbólico acoge la capacidad sugestiva del arte, lo que permite el tránsito de la pluralidad de interpretaciones facilitando al mismo tiempo la compartición de lo que ofrecíamos. Nuestra principal preocupación era que esta obra fuera sino comprendida, al menos mínimamente alentadora para aquellos que habían sido agredidos de forma directa. En ningún caso deseábamos que alguien pudiera sentirse molesto por aquello que intentábamos ofrecer.

Con este objetivo reiterado en nuestras conversaciones, intentamos de forma menos racionalizada a como ahora lo observo una vez escrito este texto, aprovechar esas posibilidades terapéuticas que puede tener el arte y que eran tan memorables para Joseph Beuys o para Louis Bourgeois. No podemos ocultar que quisimos demostrar nuestro sentimiento de piedad hacia los vapuleados por la infamia de unos asesinos.

■ Estudiando la violencia vinculada al arte, leyendo a varios autores (Virilio, Talese, Sennet, Jordi Llovet...) he podido constatar con claridad la agresión que han consumado las nuevas tecnologías hacia aquellos modos de maniobrar que no se ajustan a ellas. Vinculadas estrechamente a los intereses operativos del poder político y económico, han procurado desacreditar o conducir al gueto a las prácticas expresivas que podían mantenerse ajenas al uso de las nuevas instrumentalizaciones, calificándolas de desfasadas o anticuadas.

No podemos dejar de observar que la definición de hombre como ser racional y sensible no es deudora de la clase de mecánica o técnica con la que éste se desenvuelve. Tampoco podemos negar los beneficios de las nuevas tecnologías, yo mismo he intentado estar abierto a las aplicaciones industriales en escultura, pero su culto desmedido además de hacernos perder las referencias a la realidad, nos pueden conducir a una situación de dispersión, dados los fines recreativos o a-problemáticos con los que se pretenden mercantilizar, para así hacernos olvidar las cuestiones con verdadera envergadura intelectual.

A partir de esa minusvaloración y desprecio hacia algunos modos de expresión históricos, la pintura y la escultura se emplazan en una posición crítica. En los canales artísticos más definitivamente «modernos» las artes tradicionales dejan de ser bien vistas, entonces se marginan para que no se conviertan en elementos interferentes de la realidad que se quiere imponer como única y exclusiva.

Aunque se las quiera matar no es cierto que las artes tradicionales estén todavía muertas. Tras las pantallas de los ordenadores se practican por excelentes artistas que se sobreponen casi desde la clandestinidad a este ambiente hostil. Por eso hoy más que nunca, merece la pena posicionarse en este tipo de aventuras creativas que ponen en entredicho la legitimidad de un sistema que ante todo persigue la efectividad funcional y el rendimiento económico, sin preocuparse por el precio que se ha de pagar por ello. No obstante desde mi punto de vista, todavía desde las nuevas tecnologías no se ha conseguido superar la densidad comunicativa y la emoción que puede tener una pintura flamenca del XVI, un esclavo de Miguel Ángel, o una escultura de Isamu Noguchi.

Pintar o esculpir significa hoy más que nunca posicionarse en una forma de resistencia que no acepta el sistema establecido por injusto y autoritario en muchos ámbitos, entre otros el cultural. Situándonos en un plano más metafísico, las consideraríamos como formas de enriquecimiento espiritual libres que no aceptan las pautas de fe impuestas o doctrinales. De ahí que hoy susciten recelos desde casi todos los ámbitos del poder, pues su carácter librepensador cuestiona cualquier clase de dogma impuesto o institucionalizado.

■ La abstracción geométrica aplicada a la escultura resulta ser un camino representativo oportuno para acceder a la idea que tratábamos de representar. Sin embargo no es difícil encontrar todavía cuando se trata de una obra pública, como les ocurrió a Brancusi o a Eisenman, una oposición popular que no es capaz de entender la significación simbólica, plástica o sensorial asociada a esta clase de propuestas. Al gran público le resulta difícil acercarse a una pieza si ésta no contiene determinados elementos narrativos asociados al desarrollo de la historia que se quiere rememorar; más ahora con el desarrollo de las nuevas formas de representación que se concretan a partir de una fidelidad hacia las imágenes de la realidad. Se necesitan elementos figurativos, un soldado, un deportado, un verdugo... que se identifiquen con lo ocurrido. Al ser mi primera escultura pública, quise ser prudente y como he dicho en ningún momento pensé en comportarme como un elemento intranquilizador del sentimiento de los familiares y parientes de los recordados. Para hacer realidad ese deseo, nos pareció interesante introducir la escultura figurativa en el proyecto pues, como pudimos comprobar, para la generalidad de los perceptores se constituyó como el elemento de referencia del conjunto.

He de reconocer que aunque ya se tolera, todavía existe una gran falta de información generalizada sobre aquellas representaciones que escapan de

mantenerse fieles a la representación figurativa. Esta falta de información que no diferencia los niveles de calidad en el arte, se hace más considerable ante una obra abstracta, donde al no existir una referencia explícita a la realidad, todo parece lo mismo. El parecido con «algo», independientemente de cómo sea ese «algo» ya tiene su valor. El «cómo se parece», es el principal credencial para una obra de arte dentro del ámbito estético popular.



Ilustración 49

No creo que mi pieza por si sola hubiera tenido el reconocimiento que tuvo este conjunto. No hay más que ver los emotivos presentes colocados a los pies de la pieza de Miguel Ángel. Como si fueran dioses a los que se venera, o estuvieran enterrados allí mismo los fallecidos, se les honra en los días próximos a los 11-M según van transcurriendo los años. Con este comentario no quiero anular el valor de mi escultura, pero sí que es cierto que en el contexto perceptual al que me refiero, se podría comparar si nos situamos en una cancha de fútbol con ese jugador esencial que realiza el trabajo sin ser visto. Apartadas del espacio donde están ubicadas, seguramente estas figuras no funcionarían de la misma manera, ni adquirirían las mismas connotaciones a como lo hacen con la T de aluminio y acero a la que están enfrentadas.

■ También al arquitecto Oscar Tusquets le reconforta dedicar su trabajo- por la carga simbólica y metafísica que asume-, a los muertos o a los vivos que no quieren olvidar. A veces se le ha reprochado a la escultura, sobre todo a partir del desarrollo de la modernidad, su histórica relación con los temas asociados a la muerte. Si en el renacimiento este asunto dignificaba el valor de la escultura, podríamos citar numerosos ejemplos que van desde nuestra escultura de *El Doncel* de la catedral de Sigüenza, hasta las tumbas de los Medicis de San Lorenzo en Florencia, no puedo entender, o sí, dada la banalización a la que hemos llegado con respecto a pensar nuestra propia existencia y por tanto también nuestra propia muerte, la aprensión que ha supuesto para los escultores continuar con la vinculación a esta temática.

Visitando el cementerio de Montparnasse, además de rendir honores a algunos de los ilustres personajes allí enterrados: Sartre, Beauvoir, Vallejo, Maupassant,



Ilustración 50

Ionesco, Cortazar Beckett, Cioran, Baudelaire, Gainsbourg, Simone de Beauvoir, Tristan Tzara, Susan Sontag, Man Ray, Sainte-Beuve... podemos contemplar la magnífica versión del beso de Constantin Brancusi destinada a su propia sepultura. De nuevo la obra del artista rumano nos puede servir de ejemplo para reivindicar una función de la escultura, que tal como están las cosas nunca debía haber perdido.

Aunque sólo la he visto por fotografías, también podríamos mencionar la escultura realizada por Jean Dubuffet para la tumba del pintor y poeta Lucebert en el cementerio de Bergen.

Si queremos dar salida a nuestro trabajo, creo que no se debe perder la ocasión de intervenir en un tema relacionado con la que debería ser una de las preocupaciones más transcendentales de nuestra vida, para el que la escultura desempeña un papel óptimo. No quiero que se piense que todos los sepulcros tengan que tener un carácter monumental o desproporcionado, pues cabe la posibilidad de realizar también propuestas contenidas en su dimensión que sirvan para rendir homenaje al cuerpo fallecido. Aunque pueda resultar extraño, creo que no es ninguna tontería pensar que las galerías y marchantes debían evaluar esta posibilidad de negocio, sustituyendo el papel poco oportuno que desempeñan las funerarias y las compañías de seguros, porque realmente muchos de los cementerios de las grandes ciudades del mundo son espacios que contienen un valor estético y espiritual de notable consideración, donde aquello que se construye debe ser acorde con lo que en ellos se conmemora. Cementerios como el de Montparnasse, Florencia, Venecia, Bonifacio, Alaior, Comillas, Pollença, Deia, Fornells... son espacios verdaderamente placenteros para pasear o reflexionar contemplando algunas de sus hermosas panorámicas o de sus detalles constructivos.

■ Por el significado que yo le concedo a la obra me interesa señalar la relación de varias de las referencias que utilizo con respecto a la luz. La resplandeciente luz está presente en las taulas como elemento que completa la función simbólica que yo les doy a estas construcciones, pero también está referida en el poema de Beckett perteneciente a su libro *Rumbo a peor*, o en la escena de *Milagro en Milán* en la que el grupo de menesterosos personajes se agrupan encarnándose en un solo cuerpo,



Ilustración 51

para recibir esos rayos bendecidos del sol que rompen el plumizo y frío cielo lombardo para transferirles a todos ellos vida, calor y esperanza.

Otra analogía interesante es la de la forma de T de mi escultura con las taulas, con la disposición formal del hombre de Vitrubio del famoso dibujo de Leonardo, o con la letra Tau (cruz de San Antonio) que llevaban bordada en azul sobre su hábito negro a la altura del pecho los padres antonianos promotores de *La crucifixión* de Grünewald. Más cuando los fines que se pueden asignar a este símbolo en los diferentes ejemplos pueden coincidir en su finalidad: «esperanzar a la humanidad».

Ha sido una grata sorpresa descubrir cómo según desarrollaba la redacción del capítulo, los puntos a los que accedía iban interrelacionándose entre ellos, estableciendo algunas originales conexiones más sólidas de las que yo tenía previsto. Mientras elaborábamos el proyecto fuimos recogiendo imágenes procedentes de varios medios creativos que nos eran útiles para encontrar lo que buscábamos. Es normal que estas fuentes tuvieran nexos entre ellas, pero según he ido finalizando el escrito los lazos se han acabado de trabar y han aparecido nuevas relaciones que fortalecen la argumentación que justificaba la obra.

■ Una de las aportaciones que me han resultado más provechosas de esta investigación, ha derivado del esfuerzo realizado para analizar el espacio de manera metódica, consciente y reflexiva. Esta voluntad que atiende y observa las posibilidades del entorno donde se tenía que instalar la pieza, me ha permitido consolidar unas capacidades operativas que antes de enfrentarme a una obra pública de estas dimensiones, tenía menos presentes o eran vistas ante todo de manera presentida. También es cierto que nunca antes se me había ofrecido la posibilidad de intervenir un espacio incorporado a la participación social con una de mis esculturas. Por lo tanto las consecuencias no eran las mismas que las que suponen los trabajos más íntimos destinados a una clientela particular. Con este condicionante nos situamos frente al espacio atendiendo a sus posibilidades funcionales y simbólicas, para tratar de obtener el mejor rendimiento posible.

He podido constatar la relación directa entre el espacio utilizado y la temática que justificaba la construcción. Por lo que como lugar simbólico a lo que queríamos aludir, el emplazamiento resultaba óptimo. Pero también tuvimos la necesidad de atender a la disposición de los elementos constitutivos de la obra teniendo en cuenta las funciones que queríamos asignar al lugar ya pre-configurado. Mientras que en los proyectos que explicaré a continuación el espacio construido se crea a partir de una realidad inexistente y se tiene que disponer a partir de cero, en este caso la realidad venía dada con unas connotaciones y unos determinantes constructivos que había que evaluar. Había que analizarlo y aprenderlo para, dentro de lo posible, rechazar los elementos más dañinos y aprovechar aquellos que pudieran ser beneficiosos. Creo que finalmente todo el entorno se dignificó con respecto a lo que partimos. Se podría mejorar más, pero este perfeccionamiento se escapa ya a nuestras posibilidades de decisión.

■ Encontrar la escala adecuada en una obra de estas características es imprescindible. Si la proporción no está ajustada al contexto en el que está ubicada la pieza difícilmente conseguiremos un resultado satisfactorio. En un principio establecimos las proporciones entre los diferentes elementos de la construcción buscando una composición armónica y equilibrada, para que según lo que quisiéramos expresar, las dos esculturas tuvieran protagonismo y de ninguna manera una perdiera pujanza con respecto a la otra. Con este fin resultaba importante evaluar la relación dimensional entre ellas, así como la distancia y el posicionamiento espacial con el que las íbamos a establecer.

En un segundo momento una vez concretado el presupuesto con el que íbamos a contar, tuvimos que relacionar la escala de todo el conjunto con el contexto urbano y conceptual que teníamos que manejar. Observamos con detenimiento el entorno que se nos ofrecía y pensamos que tomando la escala 1:1 en el tamaño de las figuras humanas, resultaría una buena proporción sobre la que relacionar todo el conjunto, de forma que el espacio de la plaza fuera ocupado en su justa razón de ser.

Cuando hablamos de dimensionar, es importante significar que la escala que adquieren los cuerpos no es exclusiva del tamaño físico y concreto de los mismos. Se debe tener en cuenta también sus cualificaciones constructivas. Con este postulado trabajamos, pues éramos conscientes de que no todos los materiales ocupan de la misma manera el espacio en el que se sitúan.

■ Al ser este mi primer trabajo público actué con mucha cautela, reflexionando detenidamente las decisiones que debía aplicar para tratar de cometer los menos errores posibles. En un actuar en el que por las características del proyecto se hace necesaria la colaboración profesional, fue sumamente importante para mí la coordinación con las otras personas que intervinieron en él (oficiales de taller, soldadores, arquitecto, fundidores, albañiles...) pues me aportaron conocimientos que me permitieron enfrentarme al siguiente trabajo con mayor autonomía.

Especialmente útil y cordial fue la colaboración con el arquitecto. Colaborando con él, además de observar otro estilo de relación con el espacio, pude instruirme desde una posición técnica para enfrentarme con diferentes problemas estructurales sintomáticos en la construcción de esculturas públicas. He de decir que aunque no trabajé en esta ocasión directamente con una ingeniería de apoyo, sí que participó una oficina de estas características en el desarrollo del trabajo, siendo el arquitecto el interlocutor entre estos profesionales y yo mismo.

Fue fundamentalmente en la consecución de dos objetivos el apoyo de estos otros profesionales: solucionar la disposición espacial definitiva del conjunto, así como los problemas estructurales derivados de la construcción de mi escultura geométrica.

■ Por tratarse de un trabajo de investigación en un ámbito en el que los resultados no se ajustan exclusivamente a los métodos objetivos de acceso a la información, resulta importantísimo también atender a las aportaciones recopiladas a través de la experiencia vital del autor, una vez que han sido interiorizadas e interpretadas por él. Por eso esta investigación se inicia desde un principio

concediendo gran importancia a la biografía personal, tratando de acceder a la memoria para encontrar en ella elementos y referencias que sirvan para ir construyendo el cuerpo material y narrativo que dé sentido al trabajo.

El trabajo del artista supone una búsqueda constante en diversos ámbitos tratando de experimentarlos, explorarlos, interiorizarlos, contrastarlos...buscando como principal prioridad conseguir materializar las conclusiones a través de la obra. Por las finalidades académicas que debe recoger esta investigación, he tenido que extender el desarrollo y las conclusiones del proyecto plástico a través de la narración textual, pero del mismo modo mi propia autoconstrucción como autor se debe significar en ella.

En el taller y ante la pantalla del ordenador todo el material mental acumulado se concierta con los materiales propios de la escultura, para iniciar una aventura que se concreta en la estatua y en la redacción en este caso de este texto.

2.8. Referencias

2.8.1. Imágenes referenciadas

- 1) Joseph Wright of Derby. (1771). *El taller del herrero*. Galería de Derby, Derby. <http://www.eurocles.com/arpoma/arpoman.php?action=rep2&rep=. ./peinture/oeuvres/wright>
- 2) Théodor Géricault. (1818-19). *Estudio de pies y manos*. Museo Fabre, Montpellier. <http://www.tumblr.com/tagged/gericault?before=64>
- 3) Théodor Géricault. (1822). *La loca*. Museo de Bellas Artes de Lyon. http://es.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault
- 4) *Suplicio de los cien pedazos*. George Dumas. *Traité de psychologie*, Paris, 1923. Louis Carpeaux. *Pékin qui s'en va*. A Maloine, ed. Paris, 1913. <http://blog-ogrish.com/2011/02/torturas-muerte-por-mil-cortes.html>
- 5) Hagesandro, Atenodoro y Polidoro. (Siglo I). *El Laocoonte y sus hijos*. Museo Pío-Clementino. Ciudad del Vaticano. http://es.wikipedia.org/wiki/Laocoonte_y_sus_hijos
- 6) Grünewald. (1512-16). *Crucifixión*. Museo de Unterlinden. Colmar. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_022.jpg
- 7) Goya, F. (1819-23). *Saturno devorando a sus hijos*. Museo del Prado. Madrid. <http://thezenarcher.wordpress.com/2011/01/25/saturno-devorando-a-un-hijo-por-francisco-de-goya-y-lucientes/>
- 8) Goya, F. (1824-28). *El idiota*. Propiedad desconocida. <http://maenadismisallifestyle.files.wordpress.com/2010/02/goya-the-idiot.jpg>
- 9) Brancusi. (1937). Primer dibujo sobre fotografía de la Columna infinita. 29 x 17 cm. A.A.V.V. (1998). *La columna sin fin*. Paris. Centro Georges Pompidou. 1ª ed.
- 10) Brancusi. (1937). *Columna infinita*. 3000 x 180 x 180 cm. Tirgu Jiu (Rumania). <http://blog.scentedleaf.com/2010/07/constantin-brancusi-endless-column.html>
- 11) Peter Eisenman. (2005). *Monumento a las víctimas del holocausto*. Berlín. <http://dejalosquevuelen.blogspot.com.es/2012/06/monumento-del-holocausto.html>
- 12) Peter Eisenman. (2005). En el interior del *Monumento a las víctimas del holocausto*. Berlín. Jorge Varas.

- 13) Atentado 11M en Madrid. <http://termidorianos.blogspot.com.es/2011/03/11-m-en-madrid-quienes-lo-hicieron.html>
- 14) De Sica, V. (1951). Escena de *Milagro en Milán*. <http://www.claqueta.es/1949-1951/milagro-en-milan-miracolo-a-milano.html>
- 15) Miguel Ángel Sánchez y Jorge Varas. (2005). Inauguración Monumento-memorial 11 M. *Jorge Varas*.
- 16) Miguel Ángel Sánchez. (2005). Monumento-memorial 11 M. Bronce. 200 x 180 x 90 cm. *Jorge Varas*.
- 17) Jorge Varas. (2005). Monumento-memorial 11 M. Aluminio y acero corten. 547 x 542 x 56 cm. *Jorge Varas*.
- 18) Jorge Varas. (2005). Dibujo Monumento-memorial 11M. *Jorge Varas*.
- 19) Espacio previo. (2004). *Jorge Varas*.
- 20) Dibujo en planta del espacio destinado al monumento. *Departamento de urbanismo Excelentísimo Ayuntamiento de Alcalá de Henares*.
- 21) Espacio previo (2004). *Jorge Varas*.
- 22) Espacio previo (2004). *Jorge Varas*.
- 23) Espacio previo (2004). *Jorge Varas*.
- 24) Jorge Varas y Miguel Ángel Sanchez. (2004). Maqueta Monumento 11 M. Madera y escayola. 58 x 62 x 37 cm. *Jorge Varas*.
- 25) Jorge Varas y Miguel Ángel Sanchez. (2004). Maqueta Monumento 11 M. Madera y escayola. 58 x 62 x 37 cm. *Jorge Varas*.
- 26) Jorge Varas. (2005). Dibujo Monumento 11M. Tinta. 20 x 25 cm.
- 27) Jorge Varas y Miguel Ángel Sanchez. (2004). Maqueta Monumento 11 M. Madera y escayola. 40 x 35 x 25 cm. *Jorge Varas*.
- 28) Proceso de elaboración de las figuras humanas de la obra de Miguel Ángel Sánchez. (2004-5). *Jorge Varas*.
- 29) Jorge Varas. (2004). Croquis de la estructura ortogonal. Tinta y grafito. 20 x 25 cm.
- 30) Jorge Varas. (2004). Primeros planos constructivos. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 31) Jorge Varas. (2004). Estudio estructura fuste. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 32) Jorge Varas. (2005). Dibujo definitivo estructura fuste. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.

- 33) Jorge Varas. (2005). Estructuración elemento horizontal. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 34) Jorge Varas. (2005). Unión de los dos elementos de la escultura. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 35) Jorge Varas. (2005). Detalle de la unión con doble cola de milano. *Jorge Varas*.
- 36) Jorge Varas. (2005). Construcción elemento de unión utilizando el mecanizado industrial. *Jorge Varas*.
- 37) Jorge Varas. (2001). *Dim light source unkown*. Madera. 225 x 250 x 23 cm. *Jorge Varas*.
- 38) Disposición espacial. (2005). *Cristobal Vallhonrat*.
- 39) (800 a 450 a.de C.). Taula de Torralba de Salort. Menorca. *Jorge Varas*.
- 40) Jorge Varas. (2005). Anclaje y sustentación. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 41) La escultura y su sombra. *Jorge Varas*.
- 42) El obelisco en el conjunto de la composición. *Jorge Varas*.
- 43) Jorge Varas. (2005). Obelisco. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 44) Soldadura del aluminio y Construcción del alerón horizontal. *Jorge Varas*.
- 45) Urbanización del espacio. *Jorge Varas*.
- 46) Instalación de *Dim light source unknown*. *Jorge Varas*.
- 47) Inauguración del memorial. (9-III-2005). *Jorge Varas*.
- 48) *Venus de Laussel*. (21.000-25.000 años a.C). Museo de Aquitania (Burdeos).
[httpcommons.wikimedia.org/wikiFileVenus-de-Laussel-vue-generale-noir](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus-de-Laussel-vue-generale-noir).
- 49) Ofrendas dedicadas a los fallecidos. (2005). *Jorge Varas*.
- 50) Brancusi. (1909). *El beso*. Cementerio de Montparnasse (Paris).
[httpbocadeluz.blogspot.com.es201303constantin-brancusi.html](http://bocadeluz.blogspot.com.es/2013/03/constantin-brancusi.html)
- 51) Cementerio de Bonifacio. (Córcega). (2005). *Jorge Varas*.

2.8.2. Notas

- 1) Esta frase de Charles Baudelaire está citada en GONZALEZ GARCIA, A. (2008). *Arte y Terror*. Barcelona. Edición Mudito & Co. 1ª ed. Pág. 18. y en CALASSO, R. (2011). *La Folie Baudelaire*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed. Pág. 33.
- 2) BAUDELAIRE, CH. (2007). *Las flores del Mal*. Madrid. Nórdica Libros. 1ª ed. Pág. 118. *El demonio se agita continuamente a mi lado / nada a mi alrededor como un aire impalpable; / lo trago y siento que abrasa mis pulmones / y los llena de un deseo eterno y culpable. A veces toma, sabiendo mi gran amor por el Arte, / El aspecto de la más atractiva de las mujeres, / Y, bajo especiosos pretextos de hipócrita, / habitúa mis labios a unos filtros infames. Así me lleva, lejos de la mirada de Dios, / jadeante y muerto de cansancio, al centro /de las llanuras del Tedio, profundas y desiertas, y arroja ante mis ojos, llenos de confusión, / ropas mancilladas, heridas abiertas, / y la maquinaria sangrienta de la Destrucción!*
- 3) A.A.V.V. (2007). *J. Varas. Lúcida incertidumbre*. Madrid. R. Ferrer. 1ª ed. Pág.16.
- 4) Se designó con este título a un documento encontrado el 7 de julio de 1986 en una fotocopidora de la marca IBM comprada en subasta procedente de una partida de material militar. Fechado en Mayo de 1979 procede de los servicios secretos de la US Navy. El polémico documento bien difundido por internet en varios idiomas, es una especie de manual teórico/práctico que trata de cómo determinados sectores de poder se plantean manipular a la sociedad a través del sistema financiero, la economía y los medios de comunicación.
- 5) VIRILIO, P. – BAJ, E. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid. Casimiro Libros. 1ª ed. Pág. 26 y 27.
- 6) VIRILIO, P. (2012). *La administración del miedo*. Madrid. Coedición Editorial Pasos Perdidos y Ediciones Barataria. 1ª ed. Pág. 42 y 43.
- 7) DE ROBERTO, F. (2010). *El miedo*. Madrid. GalloNero Ediciones. 1ª ed. Pág. 13.
- 8) DE ROBERTO, F. (2010). *El miedo*. Madrid. GalloNero Ediciones. 1ª ed. Pág. 13.
- 9) WEISS P. (1999). *La estética de la resistencia*. Hondarribia. Argitaletxe HIRU. 1ª ed. Pág. 429.
- 10) PLATÓN. (1982). *Fedón*. Barcelona. Editorial Planeta. 1ª ed. Pág. 113.
- 11) PLATÓN. (2008). *La República*. Madrid. Akal Ediciones. 1ª ed. Pág. 348.

- 12) HUYSMANS, J.K. (2010). *Grünewald el retablo de Isenheim*. Madrid. Casimiro Libros. 1ª ed. Pág. 12.
- 13) CONRAD, J. (2007). *El corazón de las tinieblas*. Barcelona. Ediciones Península. 1ª ed. Pág. 108.
- 14) CONRAD, J. (2007). *El corazón de las tinieblas*. Barcelona. Ediciones Península. 1ª ed. Pág. 125.
- 15) ZAMBRANO, M. (2004). *Los Bienaventurados*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed. Pág. 100.
- 16) BECKETT, S. (2001). *Rumbo a peor*. Barcelona Editorial Lumen. 1ª ed. Pág. 23.
- 17) BECKETT, S. (2001). *Rumbo a peor*. Barcelona Editorial Lumen. 1ª ed. Pág. 25.
- 18) OÉ, K. (2011). *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed. Pág. 16.
- 19) BERGER, J. (2012). *El cuaderno de Bento*. Madrid. Alfaguara- Santillana Ediciones. 1ª ed. Pág.16.
- 20) MCEWAN, I. (2011). *Solar*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed. Pág. 195.

2.8.3. Bibliografía específica y fuentes

Bibliografía

- A.A.V.V. (2007). *Jorge Varas. Lúcida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed.
- A.A.V.V. (2003). *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid. Fundación Cultural Mapfre Vida. 1ª ed.
- A.A.V.V. (1998). *La colonne sans fin*. Paris. Ediciones del Centre Georges Pompidou. 1ª ed.
- A.A.V.V. (1995). *Richard Deacon*. London. Phaidon Press Limited. 1ª ed.
- ADORNO, T. W. (1971). *Teoría estética*. Madrid. Taurus Ediciones. 1ª ed.
- ALBRECHT, H. J. (1981). *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona. Editorial Blume. 1ª ed.
- AMORÓS BLASCO, L. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia. Cendeac. 1ª ed.
- ARGUIMBAU BAGUR, L. y DE JUAN BENEJAM Q. (2000). *Origen y finalidad de las taulas (I)*. Ciutadella. Associació d'amics del Poblat de Son Catlar. 1ª ed.
- ARGUIMBAU BAGUR, L. y DE JUAN BENEJAM Q. (2002). *Origen y finalidad de las taulas (II)*. Ciutadella. Associació d'amics del Poblat de Son Catlar. 1ª ed.
- ARGUIMBAU BAGUR, L. y DE JUAN BENEJAM Q. (2004). *Origen y finalidad de las taulas (III)*. Ciutadella. Associació d'amics del Poblat de Son Catlar. 1ª ed.
- AUGÉ, M. (1993). *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Barcelona. Editorial Gedisa. 1ª ed.
- BATAILLE, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona. Tusquets Editores. 1ª ed.
- BATAILLE, G. (2010). *La oreja de Van Gogh*. Madrid. Casimiro libros. 1ª ed.
- BECKETT, S. (2001). *Rumbo a peor*. Barcelona. Editorial Lumen. 1ª ed.
- BERGER J. (2012). *El cuaderno de Bento*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed.
- BERGER J. (2010). *Con la esperanza entre los dientes*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed.
- BERGER J. (2004). *El tamaño de una bolsa*. Madrid. Santillana E. Generales. 1ª ed.
- BERGER J. (2001). *Mirar*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.

- BOZAL, V. (2005). *Goya Pinturas Negras*. Madrid. Fundación Amigos del Museo del Prado. 1ª ed.
- COHEN, R. (2012). *Persiguiendo el Sol. Una historia épica del astro que nos da la vida*. Madrid. Turner Publicaciones. 1ª ed.
- DE BARAÑANO, K. M. (1990). *Chillida- Hidegger- Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco. 1ª ed.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- ELIADE, M. (1995). *El vuelo mágico*. Madrid. Editorial Siruela. 1ª ed.
- FÖLDÉNYI, L. F. (2008). *Goya y el abismo del alma*. Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. 1ª ed.
- G. CORTES, J. (1996). *El Cuerpo Mutilado. (La Angustia de Muerte en el Arte)*. Valencia. Generalitat Valenciana. 1ª ed.
- GONZÁLEZ GARCÍA Á. (2008) *Arte y terror*. Barcelona. Edición Mudito & Co. 1ª ed.
- HITCHENS, C. (2012). *Mortalidad*. Barcelona. Random House Mondadori. 1ª ed.
- HUYSMANS, J-K. (2010). *Grünwald el retablo de Isenheim*. Madrid. Casimiro Libros. 1ª ed.
- KOOLHASS, R. (2008). *Espacio basura*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- KRAUSS, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- LEIRIS M. (2004). *Edad de hombre*. Pamplona. Editorial Laetoli. 1ª ed.
- LESSING, G. E. (2002). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona. Ediciones Folio S.A. 1ª ed.
- LEVINAS, E. (1994). *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- LEYTE, A. (2006). *El arte el terror y la muerte*. Madrid. Abada Editores. 1ª ed.
- MCEWAN, I. (2010). *Solar*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed.
- NOOTEBOOM C. (2007) *Tumbas de poetas y pensadores*. Madrid. Ediciones Siruela S.A. 1ª ed.
- OE, K. (2011). *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed.
- SEBALD, W.G. (2004). *Del natural*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed.
- SLOTERDIJK, P. HEINRICHS, H.J. (2004). *El sol y la muerte*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.

- SLOTTERDIJK, P. (2010). *Ira y tiempo*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- SONTAG, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed.
- STEINER, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- VIRILIO, P. BAJ, E, (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid. Casimiro Libros. 1ª ed.
- VIRILIO, P. (2012). *La administración del miedo*. Madrid. Coedición Editorial Pasos Perdidos y Ediciones Barataria. 1ª ed.
- WEIL, S. (2000). *Escritos de Londres y últimas cartas*. Madrid. E. Trotta S. A. 1ª ed.
- WEISS, P. (1999). *La estética de la resistencia*. Hondarribia. Argitaletxe HIRU. 1ª ed.
- ZAMBRANO, M. (2004). *Los Bienaventurados*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- ZIZEK, S. (2010). *El acoso de las fantasías*. Madrid. Siglo XXI España Editores. 1ª ed.
- ZUBIRI, X. (1996). *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed.

Material audiovisual

- DE SICA, V. (1951). *Milagro en Milán*. Barcelona. Manga Films.
- FORD, J. (1940). *Las uvas de la ira*. Twentieth Century Fox Home.
- GORRITIBEREA, A.J. (2010). *1908...2008 y siglo*. Durango. Baleuko-ETB.
- WENDERS, W. / RAY, N. (2003). *Relámpago sobre el agua*. Barcelona. Sogedasa.

Recursos internet

- (7 / 10 / 2011). <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2010/09/eisenman-monumento-al-holocausto-berlin.html>

3. PROYECTO 2. UNA SEÑAL UN SALUDO



3. UNA SEÑAL UN SALUDO

3.1. Caminar para encontrar

En un caluroso día del verano del 2012, acompañado y guiado por dos amigos de Alaior, un pueblo situado en el centro de la isla de Menorca, realizamos una excursión caminando en dirección a la costa sur, en concreto hacia Cala Galdana. Estaban interesados en que conociera el barranco de Algendar, el más importante de la isla por constituir uno de los ecosistemas más ricos y variados de ella. Mis dos acompañantes son aficionados a la arqueología y también al estudio del pensamiento místico y hermenéutico relacionado fundamentalmente con su ínsula; por lo que sabiendo mi interés por conocer asuntos pertinentes a lo mediterráneo, quisieron honrarme haciéndome partícipe de sus secretos. Este barranco con paredes de más de 80 metros de altura nace en el norte en las torrenteras de Santa Agueda y S´Esclusa, uniéndosele otras más pequeñas durante sus diez kilómetros de recorrido. La existencia de estos caudales intermitentes durante el ciclo anual, permiten la permanencia de un pequeño curso de agua dentro de este paraje del barranco. Este humedal consiente la presencia de una vegetación de ribera muy poco frecuente en Menorca. Según recorriamos el sendero se hacía perceptible una pródiga variedad vegetal que me estimulaba como paseante atento a lo que se puede encontrar. Pero según comprendía el interés botánico, también me daba cuenta de su valor geológico, mas cuando nuestra vista alcanzó a ver la Cova des Càrritx, un espacio horadado de forma natural en una de las paredes de la hendedura, donde se han encontrado restos arqueológicos muy antiguos portadores de una información indispensable sobre cómo eran y cómo vivían los primeros habitantes de la isla.

Según penetrábamos en el interior del tajo producido por las dos paredes verticales enfrentadas, el silencio que se percibía nos concienciaba de nuestra presencia en un paraje singular. Resguardado de los vientos que azotan la isla y acolchado en su interior de vegetación, pude comprender los motivos por los que su atmósfera misteriosa ha dado pie a numerosas leyendas e historias populares entre los vecinos de las poblaciones más próximas. Historias como la de «Sa Perdiu Blanca», según la cual un joven cazador hiere gravemente a su prometida de un disparo al confundirla con una perdiz de color níveo, la de «Sa Núvia d’Algendar», la niña que en la noche de bodas es raptada por piratas moros; o la del propio «Moro Revull», un hombre zorro

acusado de cometer delitos de robo, que vivía escondido dentro de la espesura del barranco en un secreto rincón conocido ahora como «Es pas de'n Revull», hasta que los cristianos menorquines quemaron el barranco en un verano seco y ya nunca se volvió a saber de él. En el momento en que marchábamos amenizados por estas historias contadas por los dos locuaces menorquines, pasábamos precisamente por este «pas de'n Revull», un lugar umbrío y húmedo donde a la luz del sol le resultaba difícil acceder y donde se creaba una atmosfera de misterio similar a los recintos de taula de características más drúidicas, como es el de Torrellafuda. Al finalizar el recorrido de este secreto y sombrío resguardo, el misterio se fue diluyendo, pero una vez que salimos ya a un espacio abierto consecuentemente más luminoso, tuve un

encuentro que me recordó una de las intenciones que tuve cuando se me propuso realizar la escultura que ahora trato de explicar y explicarme a mí mismo.



Ilustración 1

Pisando entonces un terreno más horizontal, en un entorno contrastado con respecto al que acabábamos de dejar en el que se ampliaba nuestro campo visual, pude ver una sencilla cruz de piedra según mis guías de origen medieval, instalada en lo alto de una de las rocas que configuraban la angos-

tura del desfiladero recientemente recorrido. El difícil acceso al lugar donde estaba situado dicho símbolo, nos obligaba a verlo desde una distancia considerable, impidiéndonos un reconocimiento preciso de sus cualidades. Podría ser escuchando las palabras de mis acompañantes nativos, que este volumen pétreo se hubiera colocado en este alto una vez que fueron capturados todos los «moros» huidos del cercano Castillo de Santa Águeda. Este edificio fue destruido y quemado por las tropas de Pedro IV de Aragón como consecuencia de la intransigencia religiosa desatada por el cristianismo en la época medieval, lo que provocará que súbditos del Califato de Córdoba se tuvieran que esconder por estos parajes. A mí no me extrañó su explicación, pues resulta comprensible que los hombres de Pedro IV hubieran señalado de ese modo el lugar. Pero la cruz ante la que nos encontrábamos desde la distancia a la que estaba situado no me parecía de tiempos tan lejanos. Luego supe que en el siglo XIX murió al caer de esta «Sa Penya Fosca», donde está ubicada la señal, un ferrerienc llamado Capó. Pero lo que a mí me interesaba era que la elementalidad del bloque de piedra se aproximaba formalmente a algunas apropiaciones espaciales de

la práctica escultórica contemporánea, al mismo tiempo que marcaba el lugar dotándole de una significación concreta e intencionada, un ejercicio de transformación que es muy propio también de algunas prácticas espaciales actuales. Aunque en espacios con características bien contrastadas, si este bloque tuviera alguna clase de tipografía tallada en él, bien podría recordarnos a las intervenciones de Ian Hamilton Finlay en un paisaje atlántico como es el escocés. La pieza funcionaba como un símbolo, condicionando la consideración del lugar, evocando sucesos como los que he referido o aquellos otros que pudiera imaginar el paseante que se encuentra con la estela en un lugar tan crítico.

El propio trabajo que estoy tratando ahora también se encuentra ubicado en un camino. En el más importante de la *Ruta Jacobea*. Cuando el peregrino o bien el espectador que pasea, ya sea más o menos conocedor del arte llegue al lugar donde está ubicada mi obra, se sentirá convocado a recorrerlo, a rodearlo; si desea además entender con más certitud las obras y el espacio en que se ubican, ahora sí es posible aproximar la distancia hasta llegar a un contacto físico con los volúmenes, pero tendrá que hacerlo con atención, abriendo sus sentidos para tratar de recoger lo que allí se plantea: una realidad relacionada en gran medida con el mundo de las sensaciones. Y es que esta obra nace del convencimiento de que a través de la gestión de estas sensaciones, se pueden establecer condiciones propicias para originar sentido, concordando de ese modo con la enunciación escrita por David Le Breton: «*Siento luego existo*» (1).

En la percepción de la escultura, más cuando su dimensión comienza a desplegarse ocupando significativamente el espacio, siempre ha intervenido la movilidad y los desplazamientos del espectador en el entorno en el que está ubicado el volumen o cuerpo de la estatua. El «sitio» de la escultura de la que hablamos ahora, hace más explícita esta relación entre el arte plástico tridimensional y nuestro propio transitar.

Me parece al mismo tiempo interesante contemplar la idea, por otro lado mantenida en las grandes rutas de tránsito viajero europeo, que concibe la escultura como portadora funcional de un plus cultural simbólico e incluso voy a decir ideológico, de manera que el viajante que se la encuentra en muchas ocasiones de forma imprevista como en el caso del paseo menorquín que acabo de mencionar, reconoce determinados elementos relacionados con la importancia histórica que pudo tener el camino en el pasado. Se me antoja productivo en este apartado reflexionar sobre la

significancia que tiene el hecho de caminar; a veces con un destino prefijado, otras vagabundeando sin meta y sin la conciencia de que este acto puede ayudar a resolver una parte de nuestras curiosidades naturales, a la vez que alimenta nuestra tendencia a la exploración tan fundamental cuando estamos ante una escultura. Para Francesco Carreri (2) andar es un arte que convoca al menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje, pero además desde su esencialidad y su cotidianeidad, nos lleva a establecer las relaciones imprescindibles con el territorio.

El caminar surge desde el momento en que nuestros antecesores fueron capaces de ponerse en pie. En *2001: Una odisea espacial* vemos a unos monos humanoides accediendo a la verticalidad. Vemos al individuo dominante del grupo erecto sobre sus piernas, arrojando el hueso largo que le sirve de arma y que le permitirá ser a partir de entonces más poderoso y también más humano. A partir de que el animal humano es capaz de ponerse en pie hace millones de años, como nos lo hace ver el cineasta norteamericano, se le abre la posibilidad de encontrar un sentido más extenso en el mundo. La verticalidad y el andar bípedo, permitieron nuevas posibilidades de movimiento y de visualización. Nuestras posibilidades de observación y análisis se incrementan, al mismo tiempo que se amplía enormemente nuestra capacidad de comunicación con el entorno.

Desde entonces el caminar erguidos se constituirá como una facultad humana irremplazable. Será en el siglo XVIII cuando el reverendo William Gilpin consciente de esta realidad narre, en un texto titulado *Sobre la belleza pintoresca* (3), como descubrió en el caminar desinteresado por los campos de Gales un caudal inmenso de reflexiones estéticas y de orientaciones morales. Algunas de las páginas redactadas por él, ilustran un sustancioso contenido acerca de cómo a partir de la contemplación de las escenas de la naturaleza, se pueden crear composiciones de conjuntos mejoradas y como en la elaboración de esas mejoras puede intervenir el arte.

Cuando el andar es vagabundear errante, según un escritor el mismo nómada, como es Bruce Chatwin, éste se constituye como una cualidad humana heredada genéticamente de los primates vegetarianos. Estos antecesores se desviaban de los hábitos sedentarios tendentes a buscar o procurar una cueva o guarida que les sirviera de refugio. Una vez desarrollada nuestra especie, aunque hemos tendido a establecer nuestro sitio fijo de residencia referido a nuestro espacio vivencial, a la mayoría de los humanos se nos hace necesario el trasladarnos en algún momento.

Para este aventurero experto en impresionismo, viajar le permitía calmar sus deseos de exploración y de curiosidad natural. Según él frecuentemente los cambios de lugar se nos hacen inevitables, y aunque no somos conscientes del beneficio que nos procuran los necesitamos como el aire que respiramos, porque sin cambio, nuestro cuerpo y nuestro pensamiento pueden caer en un hastío que nos lleve en casos extremos incluso a perturbarnos, como consecuencia de una excesiva monotonía y redundancia existencial. No podemos generalizar, pero este riesgo también alcanza a actividades como el arte donde se requiere un estimable ensimismamiento por parte del autor. Leyendo a este escritor no pierdo de vista como la monotonía contextual, así como las actividades excesivamente acostumbradas, provocan comportamientos que pueden producir cansancio y autoconciencias negativas, mientras que el viaje como manifestación tendente al desplazamiento, estimula nuestra voluntad para abrir la posibilidad de transgredir límites y así poder afrontar la alteridad.

Muchos años antes de la publicación de los textos de Chatwin, el deseo de conocer empujó a escritores como Rabelais, Milton y Montaigne a aventurarse como viajeros, para de ese modo promocionar en los siglos XVI y XVII la moda del viaje a Italia. Para Montaigne precisamente la observación de cosas nuevas y desconocidas a través del viaje era un útil estímulo para la mente, pero en esta consideración añadía un plus de valor por escandaloso, a la actividad de los salvajes que persiguen a los vivos frente al sedentarismo de los que se alimentan de sus muertos. Otras clases de curiosidades llevarían a otras mentes creativas como Jan Van Eyck, San Francisco de Asís, Lorca, Rosalía de Castro, la actriz Shirley McLain, o al escritor Cees Noteboom a experimentar en algún tramo el camino que llega a Santiago.

Todos tenemos recuerdos de aquellos senderos explorados cuando éramos niños. Senderos alrededor de nuestra casa, o senderos recorridos con algún amigo o en soledad para explorar algún mundo asombroso. La posibilidad de perspectivas que da la movilidad permite nuestra primera conquista espacial cuando somos niños. Aunque no se trataba de un sendero y si de un espacio abierto a dos realidades separadas por el recorrido que dibuja la línea de la orilla del mar, recuerdo de mi primera infancia los paseos por las extensas playas al sur de la ciudad de Valencia, intentando encontrar como Henry Moore o Barbara Hepworth (a lo mejor ya era escultor) objetos o cuerpos interesantes, sugerentes, arrojados por el mar que me permitieran trascender a otra realidad alejada de la de mis familiares que me vigilaban desde cierta distancia.

«Durante mis años de dedicación a la escultura, el Mediterráneo – y por tanto su cultura – ha ocupado un lugar importantísimo en el encuadre de la realidad a la que yo dirigía mi mirada, para que una vez interiorizada o asumida pudiera ser reflejada en las obras que he ido construyendo. Seguramente hoy en día no sea extraña una temprana relación con este mar y con todo lo que conlleva, y lo que cuente no sea especialmente particular. El caso es que yo ya no recuerdo la primera vez que se supone que vi el mar. Si sé que fue con nueve meses, y que mis tíos recién casados y con apenas dieciocho años me llevaban a Cullera, cuando todavía este centro turístico era un pequeño pueblo de pescadores, a la vez que aprovechaban para celebrar su luna de miel. En esa aventura se evidenciaba, así como en el cambio de aspecto de aquel hermosísimo lugar, que las cosas se han alterado. Los dos o tres años siguientes repetí - ya con mis padres- el mismo lugar de vacaciones, alternando en años posteriores este destino con las también hermosísimas playas de Málaga próximas al estrecho. Aunque fueron vacaciones muy felices, en las que yo ya empezaba a especular con diversas aventuras de piratas, de pescadores, de viajeros errantes, o de naufragios, por otro lado guardo perfectamente en mi memoria, un sabor amargo por el deterioro que se iba produciendo en la costa con el paso de los años, algo que me entristecía y que me hacía correr según crecía hacia los lugares de playa donde no llegaban toallas ni sombrillas. Buscaba mi propio territorio, un lugar en el cual pudiera espaciar mi mundo y mi pensamiento. Estaba empezando a enamorarme del mar, de su soledad, de sus misterios, de su capacidad de comunicación, de sus colores y olores, de sus cambios de estado...»

Por azares de la vida o porque así lo determiné, en mi juventud cambié de destino. Fueron aquellos años en los que se dice que una persona acaba de madurar. Bueno, lo que sí es cierto es que los muchos veranos que pasé en el Puerto de Pollensa (unos veinte), me añadieron una visión diferente de lo mediterráneo que hasta entonces no había tenido. La belleza de Mallorca, que creo que no es necesario justificar, me cautivó totalmente y vino a reafirmar mi posición de una manera más consciente con respecto a cualidades culturales, estéticas, o geográficas que se imprimen en los territorios que circunda este mar. Realicé excursiones por el torrente de Pareis, por el camino de Mortitx, por cala Boquer, por el Coll Baix... lugares que ofrecen unas vistas incomparables, equiparables a algunas panorámicas míticas como pueden ser el Monument Valley o el Cañón de Chelly. Estas excursiones además iban acompañadas de múltiples lecturas como la Odisea, el Ulises, Las Metamorfosis, o algunos textos de Platón, muchas de ellas escogidas por el valor que añadían al lugar geográ-

fico al que me estoy refiriendo. Al mismo tiempo también realizaba cientos de dibujos intentando reflejar en ellos todo aquello de lo que me estaba empapando. Si tenemos en cuenta que además estos años coinciden con los de mi formación como artista, no me sorprende ahora al evaluar el desarrollo de mi trabajo, ver como en mi obra están presentes unas cualidades que convocan o aluden a este espíritu civilizador. El gusto por la geometría, las referencias a los viajes marítimos (Los bueyes del Sol), las alusiones a ciertos mitos platónicos -o que refieren una superación de la realidad habitual- (Las alas de la locura, El tronco del faraón), el componer atendiendo a valores como son la armonía, el equilibrio, la rivalidad entre Hermes y Latona, entre aquello de lo que somos conscientes y lo que no puede ser expresado, la temporalidad, el interés por el uso de materiales propios de las tradiciones escultóricas de las civilizaciones adscritas a nuestro mar... Son factores que intervienen en ese carácter aludido» (4).

El paisaje del mar que bañó los territorios donde se desarrollaron las grandes civilizaciones europeas ha sido una importante fuente de inspiración, en unas ocasiones más consciente que en otras, en el desarrollo de mi trabajo. El recorrer los parajes de estos territorios, a veces de difícil acceso, han estimulado mi creatividad. Y es que la construcción de nuestra cultura en gran medida ha sido andada. La cartografía cultural europea como nos señala George Steiner, tiene un importante origen y desarrollo en los desplazamientos de los pies humanos y en la capacidad para mirar al horizonte propio del viajero. *«Los hombres y mujeres europeos han caminado por sus mapas, de aldea en aldea, de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad.*



Ilustración 2

La mayoría de las veces, las distancias poseen una escala humana, pueden ser dominadas por el viajero a pie, por el peregrino a Compostela, por el promeneur, ya sea solitario, ya gregario» (5). Estos viajeros mediante un acto de voluntad se sobreponen a las diversas dificultades que surgen durante el viaje, negando a los obstáculos cualquier clase de cualidad definitiva. Sabemos que desde que se civilizó, el continente europeo, frente a otros, no tiene una geografía impracticable para el viajante. La manejabilidad de esta geografía y la mas o menos moderación de su clima, han permitido una re-

lación muy especial entre sus diferentes habitantes y su paisaje. De ahí que haya sido posible configurar este paisaje con los pies y las manos de sus ciudadanos, situando su tiempo cronológico paralelo al humano o histórico. Nuestros caminos

guardan historias de «moros ladrones» como los de Menorca, de ninfas, de ogros o de pintorescos ermitaños, como el que dio nombre así como los principios de una rudimentaria educación al aventurero Simplicissimus en la novela de Grimmelshausen.

Del mismo modo, mientras el peregrino transitaba el Camino de Santiago, podía vislumbrar la proximidad de las imágenes que le esperaban en el altar de una iglesia o de un santuario. Europa nos ha permitido que la recorramos a pie, su bondad geográfica ha consentido que incluso sus cielos, a diferencia de los de otros continentes, puedan ser domesticados, como nos lo atestiguan algunos de los frescos pintados por Tiepolo. *«Era el cielo de Europa: el único que sabía abrazar, con ecuaníme benevolencia, todas las imágenes, de los dioses y de los hombres, de los santos y de las ninfas, del Olimpo y de Belén. Tiepolo acogía todo, pero reduciendo siempre la dependencia de las figuras con respecto a la gravedad»* (6). Efectivamente, las figuras representativas del saber y de la mitología de Europa, son capaces de convivir con garantías en un medio tan incierto como es el cielo. Nuestros artistas como el veneciano Tiepolo, han vislumbrado en muchas ocasiones las posibilidades excepcionales de interacción y connivencia que nos proporcionaba nuestro paisaje.

Muchos de los forjadores del pensamiento europeo han sido individuos «pedestres». En Grecia los peripatéticos, cuya designación «perípatoi» proviene del caminar de Aristóteles mientras leía en los soportales del Liceo. Después se vinculará con los sabios que viajan a pie de una polis a otra. De ese modo las enseñanzas que aplicaban también eran de carácter itinerante. Gran parte de la teorización más mordaz europea ha sido generada durante el hecho de caminar. Nos lo muestra Rafael de Sanzio en la escuela de Atenas en el fresco de las estancias del Vaticano. En este mural, Platón y Aristóteles, que durante toda la Edad Media estuvieron considerados como los principales representantes de la filosofía antigua, han sido situados en el centro de la composición, desplazándose mientras pasean siguiendo la dirección del punto de fuga de la imagen. Platón está sosteniendo *El Timeo* y Aristóteles una copia de su *Ética a Nicómaco*. Ambos debaten sobre la búsqueda de la verdad y hacen gestos tratando de reforzar sus discursos, orientados a defender su ideología intelectual. Mientras caminan, Platón señala el cielo y Aristóteles a la tierra. Dos itinerarios distintos, dos posibilidades de actuar que asocio con una copla de Fernando «Terremoto» cantada por fandangos:

*«Dos vereitas iguales
cuál de las dos voy a coger
si cojo la de mi gusto
mi perdición ha de ser».* (7).

En ella el jondísimo cantaor del barrio jerezano de Santiago, hace alusión a la encrucijada con la que en algún momento siempre se topará el caminante, eligiendo la opción que aun a sabiendas de lo que supone, se ajusta con mayor fuerza a su sentir. La incertidumbre en el viaje o paseo puede ser trasladada directamente a nuestra existencia cotidiana, algo que el flamenco como ciencia existencial, es capaz de expresar en muchas de sus coplas. Los sentimientos que expresan estos cantos son universales, por eso el pensamiento del escritor y fabricante de lápices Henry David Thoreau, coincide con la intuición cantada con la boca bien abierta en estos fandangos. El filósofo señala a nuestra estupidez como la responsable de elegir frecuentemente el camino equivocado, cuando marginamos a nuestra propia interioridad pensando en obtener un interés material en las decisiones que tomamos. Para este moralista inspirador de Gandhi, de Luter King o de Tolstoi, creyente convencido de que ser caminante es un designio directo del cielo (el caminante como el artista nace y no se hace), se hace cada vez más necesario alejarse de la civilización para en sentido contrario aproximarse a la vida salvaje. Según él, todas las cosas buenas son salvajes y libres; por eso no le gustan las carreteras hechas para caballos y hombres conformistas y prefiere adentrarse en la naturaleza como lo han hecho los profetas y los poetas. (8).



Ilustración 3

En el fresco de Rafael citado, vemos paseando juntos a los dos filósofos más influyentes del pensamiento griego. Pero los paseos, como le gustaba disfrutarlos a Thoreau se desarrollan en muchas ocasiones sin compañía, como los practicaban también Kant, Rosseau, Kierkegaard o Baudelaire en sus respectivas ciudades o alrededor de ellas, útiles para ser reflejados en el estilo de su escritura. Y aunque hoy en día sean el automóvil, el veloz ferrocarril o el avión a reacción los medios utilizados más habitualmente para viajar, no podemos olvidar por su rentabilidad experimental y evocativa las caminatas a pie más o menos largas de las grandes figuras de nuestra cultura. El viaje por avión es efectivo, tonificante y nos ilusiona, pero los humanos somos ante todo animales terrestres. Caminamos y andamos antes que cabalgar o volar, por eso nuestra humanidad se refuerza y se confirma mejor cuando nos trasladamos con nuestros propios pies.

Brancusi dedicó varios meses a desplazarse andando desde su Rumania natal a Paris, pasando por Budapest, Viena, Múnich, Zurich, Basilea, Alsacia y Langres; en esta ciudad de la Champaña cogería el tren para llegar finalmente al centro del arte europeo el 14 de Junio de 1904, donde podría alcanzar la altura creativa que su intuición le permitía vislumbrar. Hólderlin viaja a pie desde Westfalia a Burdeos, Coleridge recorre entre treinta y cincuenta kilómetros al día por caminos intransitables escribiendo poesía, Proust recoge la materia prima de su imaginación, de dos caminatas ejecutadas en la ciudad de Illiers donde pasaba las vacaciones con su familia. En las complicadas deducciones teológicas allegadas a la música de un romántico como Schubert, también juega un papel esencial la inspiración obtenida de la figura del caminante. La historia de la cultura europea está asociada a largas marchas y a modestos paseos. El andar ha sido siempre una actividad que colabora con la reflexión y la creatividad. Muchos artistas abandonarán su taller o su estudio para pasear buscando emociones sensoriales, una iluminación, una sorpresa atmosférica que les permita encontrar un nuevo contenido o idea para su trabajo. Caminar es una forma de conocer el mundo, porque a través de esta clase de actuar también se nos hace efectiva y real nuestra existencia, nos sensibilizamos con él, permitiéndonos el acceso a una meditación sobre lo que significa.

Del mismo modo que paseando por París, Londres, Zurich o Madrid, encontramos placas que nos recuerdan a muchos de nuestros viajeros creadores como son: Cervantes, Wordsworth, Stendhal o Rosseau, podemos hallar importantes obras de arte que rememoran nuestro pasado relacionado con el transporte pedestre. Nues-

tras tierras, nuestros campos y nuestros caminos están llenos de historia. Este cruzar la territorialidad de nuestro continente fue conocido e interpretado por grandes artistas como Brueghel, Courbet, Friedrich, Van Gogh o Goya.

Robert Louis Stevenson es otro escritor al que le era imprescindible moverse. En sus textos expresa la necesidad imperante de sentir bajo los pies la consistencia pétrea del globo terráqueo, comprobar la fisicidad del terreno sembrado de duro pedernal; sentimientos físicos cercanos a los que se experimentan cuando nos ponemos delante de una escultura. Porque el andar paseando posibilita, como señalaba anteriormente, encuentros de variada índole, permitiéndonos romper con la aspereza de la rutina diaria. Para Stevenson caminar ante todo supone un encuentro con estados de ánimo imprevistos que le procuran la felicidad. Pero para encontrar este estado espiritual recomienda el andar sosegado, sin prisas para poder absorber a ser posible todo lo que se nos presente, pues según este escritor aventurero, todo sabor es más delicado si se disfruta en pequeñas dosis. Confía en la moderación, en la contención en nuestras formas, pues al final esta felicidad aunque no nos demos cuenta se encuentra en las cosas más cotidianas. Los esfuerzos desaforados no permiten ver según el autor «*el anochecer semiluminoso del caminante moderado*» (9). La premura, la persecución incesante de objetivos, confunden el pensamiento y nos impiden sentarnos con calma, para acceder a placenteros viajes imaginarios en los que reine la especulación y a la par la felicidad. «*No llevar la cuenta de las horas durante una vida*» es para él «*vivir por siempre*». (10). El caminar le conduce a un pensamiento esencial que no debemos perder de vista: ante todo no nos debemos olvidar de vivir.

Por supuesto que mientras caminamos todos los encuentros no son de nuestro agrado. En ocasiones, nos advierte Robert Walser cuando nos invita a que le sigamos en su paseo matinal como lectores de su texto, nos topamos con elementos que ofenden todo buen sentido de la razón, del agrado, de la belleza y de la ecuanimidad. En cierto momento de su paseo, el autor se alarma ante el dorado rótulo colocado por un panadero en la puerta de su local para anunciar su negocio. El poeta se siente horrorizado. «*Pero las espantosas jactancia y bravuconería han empezado en alguna esquina, en algún rincón del mundo, a alguna hora como una lamentable y penosa inundación, han hecho progreso tras progreso, arrastrando consigo basura suciedad y necedad, extendiéndola por el mundo...*» (11). Leyendo estas alarmantes líneas de *El paseo*, escrito por este autodidacta errante, fallecido el día de Navidad de 1956

mientras paseaba entre la nieve cerca del manicomio de Herisau (Suiza) donde estaba ingresado voluntariamente, los que nos dedicamos a intervenir el espacio público, si al menos lo hacemos según un mínimo de sentido ético, no nos queda más remedio que replantearnos nuestra labor y actuar en la medida de lo posible con cautela. El mismo autor nos avisa de la necesidad de una autocrítica. Desde luego que no podemos colaborar en el desarrollo y la perpetuación del mal gusto, por mucho que nuestros municipios, la opinión pública o nuestros vecinos lo toleren, al ser esta promoción de lo chabacano o de la burda jactancia, motivos efectivos de rentabilidad política, ideológica o social. Como escultor intento ser consecuente, abordando el espacio público aplicando una mirada reflexiva, para intentar en todo momento mejorar estéticamente el entorno.

Hay que procurar salvaguardar el sentido de la integridad, que coincidiendo con Walser se consigue a través de la atención a expresiones que conlleven cualidades como son: sobriedad, rectitud y modestia. Como se está demostrando en el presente que ahora mismo vivimos, nuestra vanidad nos ha dirigido a aparentar más de lo que realmente somos. Cuando esto se ha proyectado en el paisaje, ya sea natural o urbano, se ha evidenciado el interés egoísta, la avaricia, la miseria y el embrutecimiento espiritual, al mismo tiempo que nos hemos ido sumergiendo en una preocupante crisis que a mi parecer excede lo meramente económico. Nuestra vanidad nos hace extravagantes y adulterados, por eso en compensación a los despropósitos humanos, grandes pensadores reconocen en lo sencillo que se nos ofrece caminando, la permanencia y la esencia de la realidad. Seguramente *«La belleza es una equidad absoluta»* (12).

Los encuentros con lo que nos sorprende al caminar estimulan nuestra imaginación; al advertir estas sorpresas se incita en nosotros un mundo relacional y de asociaciones que muchas veces puede ser imprevisible. Estos tropiezos son bien recibidos, pues nos permiten ampliar nuestra temporalidad o trasladarnos a un tiempo simultáneo al del propio caminar. Al pasear muchas ocurrencias e iluminaciones se revelan, para que después puedan ser elaboradas y formalizadas por su receptor. *«Desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla»* (13) exclamaba Don Quijote cuando él y Sancho se toparon con treinta o cuarenta molinos de viento en su viaje por los campos de La Mancha. «Tomzack», cuyo nombre ya suena terrible, es otro gigante que insufla terror a Robert Walser en su alegre paseo matinal. Pero al mismo tiempo que nos traslada a una realidad imaginada, el caminar también nos hace

pegarnos al suelo «*Era en este camino, en donde noté por primera vez la sombra redonda que proyectan los manzanos en un suelo iluminado por el sol*» (14) escribe Proust en *À la recherche du temps perdu*, aludiendo a la posibilidad de conocimiento y observación que se nos ofrece mientras andamos perdiendo el tiempo. El paseo anima a nuestro espíritu, procura el contacto con el mundo vivo y real, fuente de inspiración del artista. «*Sin pasear estaría muerto, y mi profesión, a la que amo apasionadamente, estaría aniquilada*», le confiesa el escritor suizo a un funcionario de la oficina de Hacienda, cuando éste parece reprochar el exceso de holganza de Walser, deducido de su entrometida vigilancia a los manifiestos paseos por la región del escritor.

Realmente, cuando paseamos ya seamos artistas o empleados en otros oficios tan honrosos como el de la creación, si somos sensibles, se nos ocurrirán originales ideas que pueden resultar aprovechables en múltiples aplicaciones. A los artistas nos impulsa a seguir creando, pero independientemente, no podemos obviar tampoco el gusto y la alegría interior que procura a nuestra propia persona. Es una forma de estar expuesto a unas sugerentes revelaciones dignas de ver y de sentir cuando nos mostramos sensibles al mundo que recorreremos, sea este más o menos extenso, más o menos amplio. En su variada dimensión, las cosas de la realidad con las que nos tropezamos en el camino, sean éstas mas «trascendentales, superfluas, serias, graciosas, abstractas, concretas, extrañas, cotidianas...» siempre podemos encontrarlas interesantes, queridas, bellas o valiosas. Como caso significativo y célebre por extremo podemos citar el de Stendhal, cuando a la salida de la *Santa Croce* en Florencia después de contemplar toda la belleza incluida en el edificio, siente una fuerte y apasionada emoción próxima a una presencia «sobrenatural». El corazón del narrador comenzó a latir con fuerza a causa de la emoción, sintiendo según sus palabras, cómo se le acababa la vida y perdía el equilibrio que le permitía mantenerse en pie.

El celebrado filósofo Martin Heidegger es capaz de escuchar el lenguaje del camino, pero nos advierte que la posibilidad de entender este lenguaje depende de que «*existan hombres nacidos en su aire*» (15). Para él solo se puede planificar y ordenar lo que nos comunica el camino cuando se está acogido en «*la estela de su aliento*». El hombre moderno para este pensador, influenciado por el estruendoso ruido que le rodea derivado fundamentalmente de las «nuevas tecnologías», corre el peligro de quedarse ciego y sordo ante el lenguaje que nos ofrece el camino, aquel que se refiere a la cercanía y certidumbre de lo mas verdadero. Es posible que mu-

chos pueblos con particularidades todavía primitivas, caminantes en los rincones más olvidados de la Tierra, entiendan mejor que nosotros la verdadera esencia de nuestra naturaleza. El caminar nos proporciona una sensación de libertad al concedernos un espacio para respirar y meditar. Caminar vagando parece una contradicción en un mundo donde impera la aceleración, por eso intentando escapar del angustioso frenesí, hay quien utiliza este actuar para burlar a «la modernidad». En esta tónica, el vagabundeo, como el silencio o la soledad, son formas existenciales poco toleradas en las sociedades actuales, porque se oponen a las exigencias de rendimiento, de urgencia y de disponibilidad propias de las sociedades tecnificadas. Su marginalidad a los ojos de las sociedades técnico-industriales, es merecida por poner en suspenso las preocupaciones que abruman a una sociedad sustentada en la efectividad. El hombre moderno está disperso y por eso no distingue lo sencillo. Caminar nos posibilita reencontrarnos con el tiempo y con el espacio, instaurándose en nosotros un goce del tiempo sin prisa y un disfrute de lo elemental. *«La sencillez es el objetivo del arte, pero se alcanza la sencillez a pesar de uno mismo penetrando en el sentido real de las cosas»* (16). De ese modo, igual que Brancusi entendía la escultura, el filósofo alemán nos advierte de la importante dádiva que es saber apreciar la sencillez, pues sólo de ese modo se puede alcanzar algo parecido a la «trascendencia».

El caminante se toma su propio tiempo procurando llevar el control sobre este concepto, cuando lo consigue puede abrir todos sus sentidos a lo que se le ofrece. Afirma su autoridad sobre el reloj y el calendario, distanciándose de los ritmos sociales establecidos. Su riqueza temporal, como hombre que no rinde cuentas a nadie, en ocasiones puede llevarle a encontrarse frente al hastío y el aburrimiento, que pueden ser tomados como penitencia o como voluptuosidad procurada por la ausencia de obligaciones. La asunción de la condena derivada de este tedio conlleva riesgos expuestos en el inicio de este apartado, pero cuando estos estados experienciales son asumidos y superados, pueden conducirnos al inicio de una fructífera comunicación más allá incluso de nuestro contexto inmediato.

Las sociedades industriales modernas configuran grandes espacios de ruido. Ruido de automóviles, de teléfonos, de maquinaria, de comunicación humana... Cuando el caminante se evade, recorriendo espacios alejados del ruido tecnológico, tiene la posibilidad de experimentar el silencio y reconocer así una experiencia anterior al desarrollo técnico. A William Hazlitt (1778-1830), le parece el caminar *«una de las cosas más placenteras del mundo»* (17) a causa del silencio propio que conlleva practicar

esta actividad en soledad. Un silencio no alterado del corazón que supone la elocuencia perfecta. Para este ensayista británico, algunos de los momentos más memorables en la historia de nuestras vidas suelen aparecérsenos cuando estamos solos. Pero son tan fugaces, que resulta difícil compartirlos con una compañía con la que no tenemos porqué sintonizar.

Stevenson, admirador de la obra de Hazlitt, fue también defensor del caminar solitario. El autor de *La isla del tesoro* ve como compartiendo el caminar con otras personas nuestra libertad se coarta, puesto que es imprescindible proteger nuestros caprichos, para estar abierto a todas las impresiones que surjan en nuestro trayecto. Condicionadas a cualquier compañía, nuestras posibilidades de movimiento han de ajustarse a un consenso que limita nuestra autonomía independiente. Las voces inevitables de quien te acompaña, rompen nuestro disfrutar del silencio entendido como espacio de meditación, al que se llega a través de un ritmo constante en el caminar encontrado o impuesto con mayor disposición por el viajero solitario. Cualquiera que haya ido de excursión acompañado, ha podido experimentar los cambios de ritmo producidos por el caminar diferente de su escolta, así como la distracción que supone con respecto al entorno la conversación que pretende mantener nuestro compañero de viaje.

El silencio es esencial. Un silencio que accediendo a él luego nos permitirá oír mejor, porque este silencio propio del caminar nos pone sobre aviso de aquellos sonidos nuevos e imprevistos, que permiten enriquecer nuestro sentir del mundo. Como el que sintió Cees Nooteboom en 1987 cuando subió al monte Vaea en Samoa, donde está ubicada precisamente la tumba de Stevenson: «*La selva que me rodeaba estaba llena de murmullos y siseos... era como si estuviese yo mismo caminando al reino de los muertos... No había nadie. No había ruido de máquinas ni de gente... la sepultura de Stevenson era un silencio vivo*» (18). No es de extrañar que el silencio latiera con vida. Los sutiles sonidos interfieren el silencio y en contraste con la idea que tenemos de él, nos hacen sentir su ausencia y su vacío, permitiendo como ocurre con el espacio en las esculturas de Oteiza, que este silencio tome desde su negatividad dimensión, volumen y vitalidad. Caminar concentrados puede agudizar nuestro oído. Escuchamos mejor el silencio y entonces podemos sentir sensaciones que sobrepasan lo explicable con meras palabras. Cuando hemos experimentado esta sensación, no es difícil que nos convirtamos en buscadores de silencio, tratando de aprovechar el encuentro que provoca con nuestra interioridad, proveyéndonos de su sentido y su

fuerza para cuando inevitablemente tengamos que regresar a nuestra vida más cotidiana, poder abordarla con una visión más amplia.

Conscientes de este silencio, nos damos cuenta que el percibir no es patrimonio exclusivo de la visión, sin quitarle importancia a esta forma de discernimiento, no perdemos de vista que su valor casi exclusivo se ajusta sobre todo a la orientación cultural occidental. El predominio de la vista con respecto a los otros sentidos se explicita con la civilización griega, pero la valoración de esta forma perceptual se hace más terminante en el mundo moderno. Otras sociedades en cambio, harán alusión también a otro tipo de percepciones, como son la gustación, la tactilidad, la audición o la olfacción. No obstante, si prestamos atención a nuestro propio percibir, observamos una convergencia de los sentidos destinada a sentir con más coherencia y efectividad el mundo que nos rodea. El individuo perceptor se inserta por entero como presente en el mundo, mezclándosele todos sus sentidos con objeto de fundamentar su existir. La vista requiere de estos otros sentidos para ejercer su plenitud. *«A menudo la mirada resulta engañosa; el oído sirve como garantía»* declara Ambrosio de Milán. En el caminar nuestra audición y la hapticidad ocupan un lugar importantísimo por la complementariedad que procuran a la vista. El silencio del paseante o después en el caso del artista el silencio del taller, nos introducen en una especie de sacralidad íntima, nos abren al mundo fundiéndonos con él, desarticulando las limitaciones que nos imponen los convencionalismos sociales.

En ocasiones, mientras caminamos tarareamos canciones. Yo lo hago además interpretando melodías de viajeros, de vagabundos, de aventureros sin destino. Neil Young, Dylan, Tom Waits, Ry Cooder, Patti Smith son algunos de los intérpretes que a diferentes volúmenes, en función de las circunstancias, me acompañan cuando me traslado. Porque esas canciones están y así lo constato, pensadas para amortiguar la dificultad de la ruta. Los peregrinos de nuestro camino de Compostela, frecuentemente entonaban canciones de orden religioso, propias de sus convicciones espirituales para superar con más fortaleza la prueba y para disipar la añoranza de sus hogares alejados del espacio que recorren. El peregrino se encuentra en ocasiones con dificultades o incluso peligros. El cantar, siendo la melodía audible a oídos ajenos a los del intérprete o solo murmurada, permite exorcizar nuestros miedos propios del transitar por heredades desconocidas, donde no sabemos el cariz de las sorpresas que nos aguardan. Stendhal, relata en uno de los capítulos de sus viajes a Italia, los asesinatos cometidos por el cura Biondi en la carretera que unía Bolonia

con Florencia, lo que le llevará a pensar mal de los florentinos, aunque después cambie de parecer emocionado ante las primeras vistas a la ciudad de la Toscana. No son las únicas escenas de violencia que he podido escuchar ocurridas en esta ciudad. También de Galicia, encontramos muchos testimonios en los que lobos o grandes perros salvajes aterrorizaban a los viajeros. En esas circunstancias críticas, creo que muchos hemos podido comprobar, cómo el murmullo armónico nos permite conservar la calma templando nuestros nervios.

El caminar abre la posibilidad de un extenso mundo de asombros y admiraciones. Pero si además el caminante es inquieto, que por su condición lo suele ser, se aventurará en mundos menos conocidos, huirá de los caminos trillados cediendo a lugares ajenos a la frecuentabilidad, dando cabida de ese modo a la aparición de la impostura y lo imprevisto. El especular del artista plástico, la conquista de la independencia como premisa, se asemeja en este sentido al actuar del viajero aventurero; en ambos su atracción hacia lo inhabitual les lleva a adoptar una forma de clandestinidad social que les aparta de la norma. El pensamiento también se traslada. Ya seamos escultores, escritores, periodistas o campesinos, al mismo tiempo que se recorre el camino que atraviesa campos, riberas, ciudades, bosques o montañas nuestro pensamiento viaja paralelamente, impulsado o estimulado por todo aquello que se ofrece a nuestros sentidos. Independientemente de nuestras ocupaciones usuales, el pensamiento acompaña a quienes recorren el camino. La particularidad de lo que vemos, sus rasgos peculiares, nos abren una puerta para renovar nuestra mirada sobre el mundo. No es de extrañar tampoco que nuestros sentimientos se metamorfoseen según cambiamos de lugar, justificando así nuestra versátil imaginación, porque aunque nuestros principios más sólidos se mantengan como esenciales, podemos modificar nuestro punto de vista. Este cambio de óptica se muestra con claridad en nuestra forma de dimensionar la realidad. Las cosas que tenemos delante, las realidades positivas: una escultura, un puente, un edificio... pueden aumentar su escala en función de nuestro interés perceptivo, mientras que aquellas que están alejadas de nosotros, aquellas que nuestra mirada no puede abarcar, las contenemos en un concepto, las obligamos a entrar, independientemente de la dimensión que tengan, en una sola palabra.

Caminar permite un encuentro con nosotros mismos. Un encuentro con las tres grandes preguntas que han perseguido a la humanidad, intentando explicar nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro. Sería justo decir, sin llegar a caer

en la exageración, que este actuar peregrino procura un estado de compasión hacia la realidad, un amor hacia la misma que nos hace felices. Caminar no significa contentarse con recorrer un solo camino. Mientras andamos no somos individuos insensibles y racionales pasivos; la identificación con lo que se presenta en el paseo, la atención a lo que pueda aparecer, la especulación interior que nos ocupa mientras nos trasladamos, nos excluye de esa concepción que identifica el pasear con el vagabundeo inútil. *«¿Sabe usted que mi cabeza trabaja dura y tercamente, y a menudo estoy activo en el mejor de los sentidos cuando parezco un archigandul y persona frívola sin responsabilidad,...»* (19). El paseante saluda con agrado a todo lo curioso, reflexivo y fantástico que se le ofrece. La realidad le embarga y por eso tratará de convertirla en objetos o escritos con esencia y configuración propia. Intentará darle forma y animarla al mismo tiempo que el mismo es animado por ella. El caminante ama lo libre, rebelándose en su actuar contra la estupidez del mero trabajar, que realizado por si solo provoca lo trivial. Precisamente por amar lo libre esta realidad no es semejante para todos los paseantes. Al ser seres autónomos somos muy distintos unos de otros, lo que incita que ante un mismo paisaje captemos aspectos distintos, sintiendo o eligiendo modos y estilos diferentes para expresar lo percibido.

Desarrollando el caminar se configura la serenidad que nos permite contemplar la tormenta y la calma, lo vivaz y lo decadente, el juego y la sabiduría... visualizando todas estas imágenes se nos consiente la posibilidad de una apertura a lo más profundo. *«La mayoría de lo que se sobre escritura lo he ido aprendiendo corriendo por la calle cada mañana... ¿En qué medida y hasta donde debo forzarme? ¿Cuánto descanso está justificado y cuanto es excesivo?... ¿Cuánto debo fijarme en el paisaje exterior y cuanto concentrarme profundamente en mi interior?»* (20) piensa Haruki Murakami mientras se traslada practicando footing a una velocidad mayor a la que proporciona el simple paseo, planteando también el paralelismo estratégico que se evidencia en la relación entre correr y crear.

El caminante anda apoyado en la tierra, revisando la memoria de aquellos que configuraron el camino o la senda antes que él. Estas configuraciones espaciales modificadoras del terreno pueden ser memorables, al estar registradas en ellas las huellas de todos aquellos que las recorrieron en el pasado. Son desarrollos de ingeniería más o menos precaria, que recogen la firma aunque sea indiscernible, de quienes recorrieron los caminos. Son las heridas causadas al terreno, por todos aquellos que a través del tiempo perseguían un mismo destino. Sus pies estamparon en el suelo una marca de humanidad y de civilización.

Realizar escultura significa también transitar un camino. Un camino que conforma frecuentemente personajes solitarios, individualistas, testarudos, poco cooperativos, soberbios, a menudo ególatras pero que intentan encontrar como el caminante en los momentos más críticos, el lado bueno de las situaciones adversas.

He pensado hasta ahora en un caminar por la naturaleza, pero no podemos olvidar el caminar que se desenvuelve cruzando la ciudad, aquel con el que con más frecuencia se posibilita el encuentro con la escultura. Opuesta al espacio natural, la ciudad intenta justificar la idea de civilización. Como artificialidad que es, cuando la recorremos podemos reconocer en ella sensaciones contrastadas con respecto a un paseo por el bosque o por un valle. La primera diferencia la encontramos en los sonidos que nos ofrece. Frente a la posibilidad de silencio el paseo urbanita si prestamos atención, se nos presenta como algarabía de ruido o como perturbación sonora. Por estar inmunizado por la costumbre, el ciudadano no distingue la mayoría de las veces el estruendo en el que está inmerso. Es cuando se aleja del ruido en el campo, cuando tomará conciencia del estridente entorno en el que está inmerso cuando recorre las calles o avenidas de su ciudad. También el bombardeo de imágenes, la mayor parte de ellas impuestas, difiere de la limpieza con la cual el paisaje natural se hace presente. Cuando las recorremos, si queremos sobrevivir en ellas, no nos queda más remedio que acostumbrarnos a ese coctel de ruido y proyecciones visuales que son las ciudades.

Pero nuestras urbes también tienen sus beneficios, por ello se constituyen como la residencia de la mayoría de la población de los países actuales. Toman sentido a través de los diversos transeúntes que las recorren. En realidad son ellos los que tienen la posibilidad de vitalizarlas, de hacerlas dinámicas o estancadas, alegres o tristes, modernas o desfasadas... Como ciudadanos, recorremos la ciudad en torno a aquellos lugares que mas complacencias ofrecen a nuestros planes existenciales. Zonas donde se explicita la cultura, el deporte o el ocio, son elegidas por los transeúntes para pasar parte del tiempo que están fuera de sus hogares. También están los centros de trabajo, los centros comerciales y los espacios administrativos como lugares donde nuestras obligaciones nos imponen habitar. Los traslados diarios de los ciudadanos, se perfilan a partir de estos destinos referenciales imprescindibles para ellos. Si no somos ciudadanos y estamos de paso en Roma, Nápoles o Venecia, trataremos de explorar la ciudad de otro modo, con la intención de descubrirla; en ocasiones yendo más allá de los sitios de los que nos informan las guías, intentando

proyectar un sentido personal a nuestro deambular. *«Giré a la izquierda y pasé delante de un librero que me vendió dos descripciones de la ciudad (guía). Únicamente en dos ocasiones pregunté por mi camino a transeúntes que me respondieron con una cortesía francesa y un acento singular; por fin llegue a Santa Croce»* (21). Podemos actuar entonces de forma parecida a como lo hace un «flâneur», como lo hacían Baudelaire o Benjamin, como ociosos vagabundos que caminan por la ciudad intentando encontrar lugares capaces de iluminar sus paseos, guiados por una intuición similar a la del cazador. *«To fool around»* significaba para Bacon una forma de escapar de la angustia en un mundo en el que impulsivamente hay que tratar de sobrevivir. Para el poeta francés tan mencionado en este estudio, era el Louvre el lugar ideal para concertar encuentros clandestinos con su madre Caroline, por ser este museo un lugar de encuentro confortable, entretenido y *«decente para una mujer»* (22). Indudablemente es original y autentica esta concepción espacial que nos propone el bohemio poeta.

En contraposición hoy en día la globalización ha hecho tender a la homogenización de las ciudades. Los mismos restaurantes, las mismas esculturas, el mismo tipo de arquitectura, las mismas tiendas, la misma actividad cultural... Sobre todo en Europa todas las ciudades se parecen cada vez más, lo que normalmente será motivo de rechazo o desinterés para dicho «flâneur» o para el observador más sagaz. Este rechazo referido a la transformación del paisaje por la mano del hombre será explicitado prematuramente por Thoreau. Para él las pretendidas mejoras con las que se topa en sus paseos por los alrededores de su casa, no hacen otra cosa que *«deformar el paisaje y volverlo cada vez más doméstico y vulgar»*. ...*¡Cuan vanos, pues en lo que a mí respecta, han sido todos vuestros trabajos, ciudadanos!* (23).

Como transeúntes de la ciudad no podemos dejar de mencionar al grupo situacionista alentado por Guy Debord, el cual propuso «la dérive y el détournement» como prácticas para evitar las formas alineadas de habitar, así como las concepciones espaciales estáticas. Reivindicarán Debord y sus seguidores la promoción de la conciencia lúdica como posibilidad de evasión de un mundo opresivo, para construir otro más ajustado a sus deseos. El procedimiento sería intervenir la ciudad con una visión utópica, para transformarla y que los ciudadanos dejaran de sentirse arrojados en las nuevas urbes. Superando las condiciones que imponían las «ratoneras» urbanas, aspirarían a promover nuevas situaciones opuestas a las coordenadas contextuales establecidas.

A finales de los 60, numerosos artistas descubren las posibilidades perceptivas que conlleva el caminar. Recuperando la conciencia de tiempo en el arte, explorando sus posibilidades, tratarán de crear una obra que se confronte con la que hasta entonces se estaba realizando con un sentido más convencional. La ampliación de los formatos por parte de artistas como Robert Morris, les permitirá construir obras similares a *Observatory* ubicada en Holanda. En ella el espectador podría desplazarse por su interior, recorriéndola como si fuera un edificio para poder comprenderla. El escultor, trataba de crear un espacio que estimulara la perceptibilidad de los visitantes,



Ilustración 4

concienciándoles de que la experiencia a la que se exponían, era ante todo espacio-temporal. La pérdida del centro en estas obras junto a la aplicación de escalas exageradamente grandiosas, amortiguaban la aplicación de la percepción visual y provocaban una apreciación más física que convocaba al caminar para conocerlas. El «ojo» como órgano privilegiado en el renacimiento, deja de ser el punto exclusivo del medio perceptivo. El receptor tendrá que cambiar su posición perceptiva a partir de ahora, recorriendo distancias de cientos de metros para adoptar diferentes combinaciones perspectivas que le permitan interiorizar la pieza. Los más radicales llevarán esta acción al extremo considerándola en sí misma como obra de arte, lo que supone la desaparición del objeto material, algo que desde mi punto de vista supone la crisis del propio concepto de escultura.

Algunos artistas como Richard Long, Ian Hamilton Finlay, Hamish Fulton o Andy Goldsworthy, han trabajado en el espacio natural para explorar estas posibili-



Ilustración 5

dades receptoras que podemos encontrar y explorar mientras caminamos en el monte, en una pradera, en un bosque nevado o sobre la arena de una playa. Lugares de acceso embarazoso que obligan al contemplador a realizar duras marchas.

De todos estos artistas partidarios del viaje perceptivo asociado al caminar, quizá el que más

me interesa es Robert Smithson por convocar una mirada estética hacia lugares que él denomina «*paisajes de perfil bajo*» o «*paisajes entrópicos*», por estar degradados debido a la actividad industrial. Se trata de zonas marginales, canteras, explotaciones mineras, edificios industriales abandonados situados en lugares desolados y alejados del medio urbano, carreteras extinguidas... a los que él aplica una mirada estética fuera de lo convencional. Sus experiencias, nos las transpone a través de la utilización de registros fotográficos y de los denominados por el mismo como escritos entrópicos, al ser textos carentes de un hilo argumental claro (24).

Sin embargo podemos constatar que, después de aquellas propuestas revolucionarias, el transeúnte urbanita actual cuando recorre nuestras ciudades más modernas está sometido al cuerpo de éstas. Las ciudades modernas, más a partir de los atentados de Nueva York y Madrid, instauran actitudes interesadas en organizar y estructurar el espacio con el propósito de conducir y controlar los movimientos del ciudadano. Dada su complejidad, su desarrollo cuestiona el sueño moderno de libertad de los años 60 y 70 del pasado siglo, para apostar por la racionalidad, la transparencia y el control. Hoy el orden significa falta de contacto, por eso, corremos el riesgo de que desaparezcan aquellas realidades que promovían la creación de un tejido social de carácter comunitario. Se prioriza, la circulación aislada y calculada en su actuar del automovilista, sobre la del viandante. Por eso no interesan en exceso las distracciones y se priorizan los espacios neutros. En las sociedades modernas la ciudad entendida como unión de cuerpos, salvo en los centros destinados al consumo, se tratará de evitar para que no sea sentida como amenazante. Al realizarse esta manipulación de forma disimulada, el paseante no es consciente de que está siendo vigilado por una sociedad de la vigilancia.

Ante esta realidad las propuestas creativas de diferente orden, pueden ser vehículos para equilibrar la monotonía que plantean las concepciones urbanísticas excesivamente organizadas. La escultura podría ser un motivo de reunión del cuerpo social, creando lugares desde donde se articulen respuestas ciudadanas que jueguen un papel importante como estímulos sensoriales de los transeúntes. Los escultores, tenemos una responsabilidad ineludible en la configuración del paisaje urbano. Dialogando con el tejido histórico, intentaremos mejorar las condiciones perceptuales, ampliando a la vez el mundo de las sensaciones de los vecinos de nuestras poblaciones contemporáneas.

El camino en el que se ubica mi escultura se edifica en el Medioevo. El peso de la tradición que motivó dicha edificación, ha conservado todavía muchos aspectos heredados de aquella época. El «homo-viator» es el término utilizado para designar a aquel que viajaba por los caminos medievales, aunque el contexto en el que se empleaba entonces, debe ser entendido de forma diferente al uso que tendría a partir del siglo XVII. El peregrino medieval camina bajo la mirada de Dios, explorando «la Creación» en función de sus posibilidades. El viaje medieval era maravilloso, entonces se hacía más evidente desde el punto de vista semántico la idea de «itinerarium», e implícitamente la idea de caminar y de espacio que queda por recorrer.

Actualmente la idea que tenemos del viaje ha cambiado considerablemente. Para imaginarnos este cambio puede resultar interesante tener en cuenta las diferencias de distancias recorridas entre un hombre de la actualidad y otro del año 1200, 1300 o 1400. En nuestra época un ciudadano medio puede multiplicar por mucho el número de kilómetros recorridos a lo largo de su vida. Indudablemente el hombre medieval en su normalmente reducido periodo de vida si lo comparamos con el nuestro, cruzaba el espacio pagando en tiempo (en el siglo X se tardaba una semana a caballo en recorrer doscientos cincuenta kilómetros y en el XI veinticinco días para ir de Roma al centro de Alemania). La diferencia es que nosotros hemos desarrollado los recursos tecnológicos necesarios para eliminar el valor que tenía el tiempo, beneficiando una conceptualización de una clase de espacio cada vez más abstracto y menos específico. El demérito de la concepción temporal, una vez que se devalúa la conciencia de traslación que procura el caminar en los tiempos modernos por causas funcionales, nos ha llevado a perder la pasión razonable que se sentía hacia el suelo sobre el que se caminaba, perdiéndose también la atención paciente sobre lo que nos sale al paso, y el rigor concentrado del gesto físico. Hoy en día las causas por las que se camina difieren notablemente de las del pasado.

El camino medieval es un homenaje al espacio, en el que en cada tramo, como en el burgalés que a mí me ocupaba, se configuraban lugares que invitaran a hacer un alto o parada, adjudicándoseles desde ese momento una significación propia que reforzaba el trayecto. Al mismo tiempo en cada una de estas encrucijadas se abría la posibilidad de un horizonte mítico. De pueblo en pueblo, de monasterio en monasterio, de catedral en catedral, el camino según se cimentaba y urbanizaba, se intentaba ordenar como una serie consecutiva de lugares, constituyéndose al mismo tiempo autónomamente como totalidad, como un lugar en sí mismo con un sentido

transcendental. Estaba hecho fundamentalmente para el peatón, para el asno a lo sumo. Diseñado para que avanzara como en un río que atravesaba en nuestro caso el norte de la meseta castellana, y que a pesar de los obstáculos le posibilitara mantener mejor que peor su dirección.

Pero el peregrino medieval se imponía un sacrificio y aunque sintiera angustia hacia lo desconocido que le esperaba en el viaje, concebiría su ejercicio como una obra ascética que obligaba al que la emprendía a abandonar su domicilio habitual, su forma de vida, su trabajo cotidiano que le procuraba el alimento diario y su supervivencia. Salía el peregrino por ello de su espacio homogéneo y seguro, rompiendo con sus vínculos sociales para aventurarse en lo desconocido, buscando la purificación, el ser verdadero, la salida de las tinieblas a la luz. El santuario al que se dirigían los pasos del peregrino prometía una liberación, una obtención de gracia deseada o una esperanza mayor en el porvenir. Indiferente a la dureza de la ruta, asumiendo los peligros que guardaba el camino, el hombre medieval se sometía así a esta prueba con el fin de alcanzar unos lugares saturados de símbolos. Pero no siempre el camino era andado voluntariamente, a veces los tribunales arrojaban al trayecto a un buen número de condenados, que podrían saldar su castigo cumpliendo con la veneración al santo patrón.

Serán tres los ejes que orienten a lo largo de los siglos el amplio espacio peregrino de la cristiandad occidental: Roma, Tierra Santa y Santiago. Los «Romei» iban a Roma, los «Palmieri» a Jerusalén y los «Peregrini» a Santiago de Compostela (25). El término referido al destino gallego se asemeja a extranjero, entendido como personaje que está fuera del entorno geográfico que le corresponde. El peregrino abandonaba la seguridad que le proporcionaba su hogar para llegar a un lugar santificado que merecía la pena ser visitado, pues de ese modo se podía acceder a la eternidad.

En la capital de la Comunidad Gallega se reverencian las reliquias de Santiago el Mayor. El cuerpo del apóstol también fue viajero. Llegó a Galicia supuestamente procedente de Jerusalén de forma misteriosa en una barca. *«Ex Oriente lux; ex Occidente frux»* señala una expresión latina. En el 800 se empieza a difundir el milagro, fraguándose durante el siglo IX un movimiento de peregrinos que le rendirán culto y extenderán su santidad. Considerado por la imaginación española como el fustigador del invasor musulmán, una vez que la reconquista en la Península Ibérica se comprende como un éxito, Santiago se convertirá en el gran patrón de los peregrinos

cristianos. Tan profusas serían a partir de entonces y durante muchos siglos las peregrinaciones a Santiago, que contribuirían por encima de otras a configurar el espacio cultural y civilizatorio europeo al que ya me he referido anteriormente. Con los numerosos caminos dirigidos a la ciudad coruñesa, se creó una espacialidad importantísima que instituyó la peregrinación como uno de los valores paradigmáticos de la cristiandad. En la Edad Media se crea una cultura del camino, con sus costumbres, sus percepciones propias, su lenguaje (la Vía Láctea es El Camino de Santiago, o la ruta de Carlomagno), sus mitos, su arte, sus lenguas, su patrón... Los diferentes itinerarios a Santiago, colaboran en confeccionar la red cristiana con la que se pretende cubrir el espacio occidental. Será entre finales del siglo XI y principios del XII cuando el camino alcance su momento más álgido, que aunque nunca decaerá del todo tendrá momentos de crisis como ocurrió a finales del siglo XV, cuando caminar por nuestro continente resultaba sumamente arriesgado como consecuencia de las guerras religiosas que desolaron el suelo europeo.

Pasadas estas contrariedades temporales, las tradicionales rutas europeas tuvieron un resurgir. Lo que en un comienzo eran rústicos caminos inciertos, convenidos a peligros y a riesgos imprevisibles, fueron con el tiempo y con muchas pisadas convirtiéndose en las cuatro grandes rutas que convergen en la capital gallega y que actualmente están organizadas con servicios, guías, alojamientos, e incluso amenizadas con obras creativas como la que nos ocupa en este texto. En la actualidad muchos miles de personas caminan por estas rutas movidos por diferentes motivos. A la fe se han añadido otra serie de valores más propios del mundo moderno, como son el conocimiento cultural o geográfico, la espiritualización o la interiorización de carácter propiamente personal, más al margen de directrices religiosas concretas.

El Camino en el que está instalada mi escultura, recorre las austeras tierras del norte de Castilla. En él podemos experimentar, observando en sus piedras labradas por la mano humana o en otros materiales igualmente transformados por ella, una comunicación que nos remonta al pasado. Se levantarán capillas, oratorios, iglesias monásticas..., propagando diferentes estilos arquitectónicos, para conmemorar en cada una de las etapas la santidad del viaje. En los diferentes elementos artísticos con los que nos encontramos, podremos vislumbrar un ideal de devoción verdadero y entusiasta por el santo y su memoria, anacrónico con nuestro mundo global y tecnológico. Dicho ideal llevó a una parte de la cristiandad durante siglos, a caminar hacia un apartado rincón de tierra europea a pocos kilómetros de Finisterre, lo que significaba el fin del mundo.

Estos peregrinos, antepusieron recorrer el camino a pie a través de muchos kilómetros andados por tierras europeas, a cualquier otra clase de ocupaciones. Un camino comparable es el que recorren los musulmanes a La Meca. Pero nuestro camino sirvió precisamente para vincular la parte menos musulmana de nuestra cultura a la Europa cristiana, cumpliendo la función de aglutinar a la cristiandad europea, al mismo tiempo que se constituía como origen de las cruzadas. Pero también sirvió como comunicación internacional en el terreno cultural y mercantil.

La carga de aspectos irracionales que comporta el peregrinaje, en ciertos periodos de tiempo, provocará la hostilidad hacia él. Sobre todo a partir del siglo XIII, los sectores más racionalistas de la religiosidad, verían en la relación que se establece con este espacio santo indicios virtuales de disidencia con la norma. Se creará por tanto una legislación al respecto del camino con intención de proteger aquello que el peregrinaje puede ofender, pues como han evidenciado también exiliados y disidentes más actuales (Gauguin, Goytisolo, Chatwin, Kerouac, Stevenson...), el nomadismo del peregrino suponía una amenaza al sedentarismo institucional cristiano.

Se trataba de viajar a través de Europa en busca de la multi-formidad. Pues el Camino de Santiago, también permitía y sigue permitiendo, encontrar la diferencia dentro de ese carácter europeísta que se quiso fraguar en aquellos años pasados de la cristiandad.

El motivo de su importante revalorización en la actualidad se debió en gran medida, a que fue declarado por la Unesco Patrimonio de la Humanidad, en 1993, e Itinerario Cultural Europeo por el Consejo de Europa, en 1987, recibiendo entonces el título honorífico de Calle mayor de Europa, término utilizado por primera vez para designar esta ruta por nuestro monarca Carlos I. Porque en él se reúnen voluntades e ilusiones en torno a un patrimonio común, el de la historia, el arte, la cultura y la espiritualidad de Europa y se hace patente a partir de muchas influencias lo que entendemos como el hecho civilizatorio Europeo. En Europa *«lo viejo y lo gastado por los siglos es un valor... Europa es el lugar de la memoria»* (26). Y es que hasta ahora afortunadamente como europeos, todavía contamos con nuestro pasado cuando pretendemos añadir nuestro pequeño grano de arena en el ámbito cultural por venir, y aceptando una responsabilidad que nos lleva a veces incluso a la vacilación, nos hacemos eco de aquellas palabras del Fausto de Goethe cuando afirma: *«lo que tu heredas de tus padres, adquiérela para gozar de ello»* (27).

3.2. Una señal un saludo. Dimensionando el pa(i)saje

En las primeras conversaciones en las que se me informó de la posibilidad de este encargo, todavía no estaba definido el lugar exacto donde se debía situar la escultura. No obstante la entidad que patrocinaba el proyecto, con la que había colaborado en un trabajo anterior denominado *En el corazón del bosque*, si tenía claro que al conjunto de bloques de viviendas sociales situado en la Avenida de Cantabria era necesario sumarle un valor cultural. Esta pretensión, estaba sujeta al convencimiento de pensar la escultura como elemento configurador de ciudad. La escultura entendida así, interviene en el contexto urbano contribuyendo a la formación de una cultura y una sensibilización colectiva. Estaban convencidos de que el conocimiento y la ilustración de su población no era solo un valor individual e independiente de cada ciudadano, sino que impulsando el tejido cultural y enriqueciendo el patrimonio espiritual colectivo se conseguiría una ciudad capaz de compararse a las urbes más ejemplares de Europa. La educación artística debe intervenir en ese propósito, pero debe reajustarse en el tiempo y ponerse al día. Como Burgos históricamente ha sido una ciudad señera, pensaban que la escultura contemporánea era acreedora de confianza para salvaguardar esa valía. Mi cometido trataría por tanto de vincular la obra con el lugar, de implicarla en el contexto urbano para tratar de crear nuevas condiciones que sirvieran para enriquecerlo.

En principio se habló de ocupar la rotonda adyacente al conjunto de la edificación, situada en una avenida que orienta la dirección hacia la carretera de Santander. Aunque no lo sé con certitud, imagino que el no ocupar finalmente ese espacio pudo ser debido a una falta de acuerdo entre el Ayuntamiento de Burgos y la propia entidad bancaria interesada en el proyecto. Finalmente, se decidió dotar al conjunto residencial de viviendas de dos esculturas integradas dentro del recinto de la urbanización. Junto a mí, el otro escultor elegido fue Alberto Bañuelos (1949). Este artista burgalés erigió una propuesta con carácter megalítico, construida en granito de 800 x 400 x 200 cm de dimensiones, que tituló *Puerta al Camino*. Esta escultura la diseñó Bañuelos ajustándose a la línea formal característica de su trabajo, aludiendo directamente con el título y su configuración a la significación del espacio donde se colocarían las esculturas de ambos. Si el espacio donde Bañuelos colocó su obra es abierto, amplio, tipificado por tanto en la mente del escultor como el espacio más natural para colocar una pieza pública, el que se me ofreció a mí finalmente, después de aquellas primeras conversaciones era menos frecuente, menos previsto al tratarse

de un espacio ya construido, mas concretizado y definido. Precisamente por eso a mí se me hizo más interesante.

Recuerdo que cuando visité por primera vez la edificación a principios de Enero hacía un día helador propio de Castilla la Vieja. Antes de acercarnos a la obra, intentamos templar nuestros cuerpos tomando un café en el conocido bar Milán de la ciudad castellana. Resulta siempre inquietante visitar una obra en pleno proceso de construcción, cuando en tu cabeza solo ronda la idea de participar en la construcción del conjunto. Pero entonces, el ambiente frío y melancólico de aquel grisáceo día no contribuía en exceso a dedicar una mirada demasiado optimista y relajada al lugar.

«ENERO 2006. Realizo la primera visita a la obra desde fuera del recinto. Los patrocinadores me muestran el pasaje que se debe intervenir, para vitalizarlo y evitar que por sus dimensiones, este tipo de espacio adquiera un carácter en cierta medida siniestro. Además me explican que este lugar es tramo del Camino de Santiago, que discurre a través de la urbanización, por lo que añade un motivo más para llevar a cabo el proyecto. Observo, que sus planteamientos demuestran una gran sensibilidad o preocupación por dignificar los espacios urbanos que están bajo su responsabilidad, para así plantear propuestas que enriquezcan y humanicen la percepción de los ciudadanos transeúntes que participan en ellas» (28).

Sin embargo a pesar del frío de aquella desaplacible mañana, y de no poder recorrer el espacio a través de su superficie por estar el recinto cerrado al coincidir nuestra visita con un día de fiesta, el entusiasmo y la especial sensibilidad de los organizadores a la que hago referencia, me contagiaron una indudable ilusión por abordar el proyecto. Estimularon mi atención la sinceridad de sus explicaciones, incitándome a tratar de ver y comprender con la mayor clarividencia posible el espacio que se me ofrecía, para intervenir, así como la influencia proyectada sobre el conjunto de toda la obra arquitectónica una vez instalada la escultura.

Si la escultura de Bañuelos a la que volveremos a citar más adelante, alude en el título y en su apariencia formal a un paso simbólico que debe cruzar el peregrino o paseante, el espacio o pasaje real que se me ofrecía intervenir era realmente un intervalo significativo en el camino. A modo de galería cubierta que interrumpía el extenso trayecto abierto al aire libre, perfectamente podría servir de cobijo tanto en invierno como en verano al peregrino o transeúnte. Del frío y del calor, se configuraba

como un resguardo al que se cualificaría artísticamente y estéticamente, algo que desde mi punto de vista constituiría un beneficio para todo aquel que transitara de paso el pasaje o hiciera una pausa en él para protegerse.



Ilustración 6

Se planteaba una posibilidad perfecta para materializar sentimientos similares a los de Rothko cuando abordó su trabajo para la capilla de Houston: *«Sería hermoso que por todo el país se pudieran crear lugares, donde el viajero o el caminante pudieran meditar durante un tiempo sobre una sola pintura instalada en una pequeña sala»* (29). Sustituyendo la clase de práctica artística, disponía en esta ocasión yo de un túnel seguramente de dimensiones mayores al espacio que se imaginaba Rothko. Este, atravesaba el camino por debajo del conjunto de las viviendas sociales con unas dimensiones aproximadas (el pasaje todavía se encontraba sin revocar, por lo que su definición final estaba sin ajustar) de 3100 x 965 cm de planta y una altura de unos 365 cm. Cuando la vi por primera vez, la obra estaba empezada. Las estructuras básicas de las edificaciones, aunque levantadas lo hacían con sus elementos más esenciales, mostrando sus huesos desnudos, sin ningún músculo que modelase un

poco o realizase el aspecto descarnado y enmarañado que suelen tener las construcciones arquitectónicas en ese momento de su proceso. Arquitectura sin piel, desnuda, evidenciando los valores de su forma estructural y las posibles cualidades del espacio tan del gusto de Adolf Loos. Como escultor, en este momento concreto de visualización del espacio, se me planteó un sentimiento de incertidumbre en el que me preguntaba cuál podría ser el devenir del conjunto de la edificación. Como he dicho antes, en esta primera visita no me fue posible acceder físicamente a la obra, tenía que tratar de entender el receptáculo que se me ofrecía para realizar mi trabajo desde la distancia, intentando observar aquello para lo que mi visión estaba capacitada. El hueco desde allí se mostraba sombrío, con el suelo, paredes y techo de hormigón sin revestir, en su estado mas hosco, delatándose los potentes pilares y vigas utilizados para dar solidez y seguridad estructural a la construcción. No obstante agudicé mi entonces mejor visión, para llevarme a mi taller una percepción lo más precisa posible del lugar, además de las observaciones expresadas por la promotora basadas en los planos y diseños de los arquitectos, para en mi «cuartel general» tratar de construir una imagen interiorizada y virtual del proyecto.

Según me explicaban los promotores las intenciones del proyecto, pude deducir que el interés por mi trabajo en esta ocasión se fundamentaba en su deseo de encontrar una solución caracterizada por la limpieza o pulcritud formal. Interpreté que buscaban un conjunto plástico, donde espacio y cuerpos establecieran una dialéctica relacional en la que la presencia de los segundos potenciara las cualificaciones del primero, al mismo tiempo que el dimensionado espacial sirviera para reforzar las calidades materiales de las esculturas construidas. Hablábamos en aquellas conversaciones de minimalismo, de luminosidad, de ausencia o disimulo de elementos anecdóticos o mobiliarios secundarios, de limpieza también de las líneas arquitectónicas y de sobriedades materiales en contraste con la llamativa cromaticidad primaria con la que se pensaba dotar a las fachadas de los edificios. Los miembros de la comisión promotora, algunos de ellos apasionados seguidores del arte contemporáneo, querían que a partir de la colaboración que yo estableciera con el equipo de arquitectos, se planteara un espacio sosegado con la calidad ambiental necesaria para diferenciarlo del acostumbrado caos del espacio público común.

Como el término barroco al que se puede considerar su opuesto, el minimalismo se ha instalado en la historia del arte, ya sea éste danza, música, arquitectura, diseño, teatro...desde que irrumpió como movimiento fundamentalmente escultórico en Estados Unidos a finales de los años sesenta. La intención de los que nos movemos siguiendo algunos parámetros estéticos comunes en esta dirección geométrica, ha

sido buscar como señalaba el arquitecto suizo Paul Zumthor «*que lo sencillo impacte*», en contraste a las distorsiones excesivas instaladas en los contextos espaciales que hemos ido configurando. La reducción, la sustracción de todo aquello no fundamental en la obra, puede ser una forma más reveladora de su presencia, estableciéndose de ese modo como una afirmación más rotunda. El cuestionamiento del adorno y el ornato innecesario, llevará a producir objetos sobrios potenciadores de la forma estructural y de las cualidades del espacio, que atendido también éste desde sus planteamientos más esenciales, podrá visualizarse como un volumen despejado en el que resaltan aspectos como la luz, los materiales, las texturas, los ritmos, los colores, las proporciones...

Precisamente por tener que trabajar conversando con la arquitectura, un referente ha sido el arquitecto alemán formado como cantero y carpintero Mies van der Rohe, pilar fundacional del denominado movimiento moderno de vanguardia. Frases ahora un poco desgastadas como «*Menos es más*» o «*Dios está en los detalles*» (30), han sido muy tenidas en cuenta por mí cada vez que me aventuraba a realizar una escultura. Algunas de sus preocupaciones como son la aplicación de nuevos materiales en la construcción, el interés por valorar el espacio, o el cuestionamiento de la forma como valor esencial en la configuración de los cuerpos, conviniendo a ésta como una cualidad más de la materia, son sumamente provechosas para el trabajo de arquitectos y escultores. La exención de la espectacularidad a la que aspiraba cuando construía este arquitecto, era un objetivo que orientaría su búsqueda de la sencillez que no de la simplicidad, tratando de encontrar «*una forma intensa, más que extensa*». Pero además del sentido del orden y de la estructura que exhiben sus construcciones, me resulta también provechoso su enriquecimiento cualitativo, causado por un riguroso sentido de la profesionalidad y del deber, interpretación laica del culto al objeto perfecto tan promovido por la fe cristiana.

Si no fuera por la funcionalidad expresa que reclama la arquitectura, según la cual está práctica para Richard Serra denota una devaluación como arte, la aproximación de propósitos entre ambas «disciplinas» las ha llevado en muchas ocasiones a mezclarse. Recordemos las *Torres de la Ciudad Satélite* de Ciudad de México, fechadas en 1957 como producto de la colaboración entre Luis Barragán y Mathias Goeritz, o la inclusión de las monumentales esculturas de Serra en un espacio tan escultórico como es el Guggenheim de Bilbao. Según algunas de sus propias conclusiones ideológicas, estos artistas se sitúan más próximos a mi forma de entender el

arte que los minimalistas más ortodoxos; yo también necesito como expresaba Goeritz la fe, un Dios, catedrales y pirámides... en definitiva *«un arte mayor y mas lleno de sentido»* y no ignoro la idea de combinar disciplinas a través de lo cual Mathias Goeritz trataba de integrar la arquitectura con pintura y escultura, para así desarrollar lo que él llamaba *«arquitectura emocional»*.



Ilustración 7

Significativamente la propensión hacia la abstracción como opción estética, se refuerza cuando muchos escultores deciden aplicar los nuevos materiales ya utilizados previamente por los arquitectos. Ambos profesionales del espacio, al mismo tiempo que desarrollan su profesión se aventuran a estimular estrategias que fortalecen vínculos más sólidos con el desarrollo industrial y tecnológico. Los escultores ya no solo utilizaremos la madera, el mármol o el bronce como materiales exclusivos, sino que a partir de finales del XIX en nuestra práctica, se comenzará a experimentar con otros metales como el aluminio o el acero, para ya en el XX abrirse una veda que con el tiempo fomentaría una libertad absoluta, constituyéndose a partir de entonces la variedad matérica como un valor positivo de la escultura moderna. Desde los años 60 se aplicará sin ningún tipo de restricción cualquier material, ya sea éste directamente extraído de la naturaleza o transformado procedente de la industria. Se potenciará desde entonces una sensibilización ha-

cia la intervención e investigación escultórica a través de materiales poco frecuentados por esta práctica (plomo, resinas, caucho, tierra, acero, contrachapado, plásticos...), y al mismo tiempo se intentará evitar los materiales más tradicionales que pudieran recordar a los usos y las relaciones formales propias del pasado. Mi posición en este aspecto ha sido conscientemente ecléctica, alternando simultáneamente la utilización de la madera y el aluminio.

Soy consciente de las dificultades que entraña intervenir un espacio público. La riqueza significativa asociada a los múltiples elementos que conforman los entornos urbanos y las estructuras arquitectónicas, crean una trama con la que, por diversos motivos, a veces no les resulta fácil convivir a las instalaciones escultóricas que consideramos arte público. El concepto de escultura que nosotros manejamos más habitualmente en el taller, frecuentemente no es posible o resulta fracasado cuando nos trasladamos a la escala urbana. Para ello es importante tratar de interiorizar las cualidades del contexto en el que vamos a trabajar, mirarlo atentamente, experimentarlo utilizando todos los sentidos para tratar de aprovechar aquellas facetas de él que en circunstancias habituales, sin utilizar la mirada fenomenológica podrían pasar desapercibidas, pero que sin embargo son claves para actuar de forma sensible, inteligente y auténtica.

Este proyecto, ha resultado ser aquel en el que hasta el día de hoy, arquitectura y escultura se han entrelazado de forma más concluyente. Me propuse encontrar un camino que me permitiera transitar de la escultura a la arquitectura, creando una configuración que integrara ambas disciplinas. Se trataba de provocar un diálogo recíproco, de forma que al introducir las formas escultóricas se provocaran cambios en la percepción de la arquitectura. En la génesis de esta obra tomé como punto de partida la especificidad del lugar de instalación. Como comentaré más adelante, los arquitectos concertaban frecuentes reuniones conmigo, cada vez que debíamos tomar una decisión relacionada con la apariencia estética que debía tomar el pasaje. Una vez visualizado el espacio y recibiendo unos planos en los que se detallaba la edificación de la obra, ya en la primavera me puse a elaborar dos maquetas destinadas a satisfacer los deseos de mis clientes, por supuesto salvaguardando las convicciones conceptuales y sensitivas de mi trabajo, que al fin al cabo era el motivo por el que se me había propuesto este encargo. Estas maquetas simulaban la intervención espacial, ambas incluían dos futuras esculturas. Una de ellas estaba integrada en los dos proyectos, mientras que la pieza de más peso escenográfico y dimensiones

variaba según el modelo. En ambos proyectos como ya he dicho intente valorar el espacio, esclarecer algunas de las cualificaciones que estaban dadas por los diferentes aspectos determinados por su propia definición física. «*El lugar en cada caso es determinante, tanto si se trata de un ambiente urbano, un paisaje, un espacio interior, o cualquier otro sitio acotado*»; estas palabras de Richard Serra concedidas a una revista alemana especializada en arte en el año 87, sirven para consolidar mi opinión sobre cómo debe disponerse el escultor cuando se sitúa ante el espacio. Este escultor, precisamente ubicó en 1983 una obra abstracta titulada *Clara-Clara*, en la entrada de uno de los santuarios urbanos de la ciudad de París. La escultura ocupó una posición central de la «Ruta Triunfal» de los *Campos Elíseos*, armonizando, a mi modo de ver, con el entorno barroco que la rodeaba. De ese modo, introduciendo un elemento ajeno como yo mismo pretendía en mi trabajo, pudo descubrir los secretos, las peculiaridades del espacio que en la pura axialidad del camino permanecían encubiertos. Estas piezas burgalesas también reclamaban un espacio distinguido, intentando al mismo tiempo condicionar la función del simple caminar, para que el que transite por esta ruta se sienta atraído por este paréntesis real que puede suponer un alivio, un cuestionamiento del contexto o incluso si vamos más allá del mismo mundo cotidiano. Esta reorientación de la percepción y del comportamiento, requiere una visión crítica del contenido y del entorno próximo al lugar de emplazamiento.

En este sentido era consciente de que la abstracción geométrica de mis piezas, aunque se pueda ver en ellas alguna alusión alegórica o figurada, tendría fundamento siempre que fueran capaces de establecer una relación con el espacio donde se iban a colocar. La escala y la situación en el espacio de la obra física, deben guardar una estrecha relación con la topografía del lugar donde la escultura



Ilustración 8

será emplazada. La estructura interna de las esculturas debía estar en sintonía con las condiciones externas del lugar. «*Site-specificity*» denominaba Douglas Crimp a las intervenciones que operan de forma similar al actuar que yo me proponía. No se trataba de pensar en cómo decorar un lugar, sino más bien en ilustrarle y en reproducirle en un sentido similar a como lo hizo en 1923 El Lissitzky en su *Prounenraum* de Berlín, convencido de la

importancia del concepto integrador de varias disciplinas como posibilidad vital del construir plástico. «*Un estado intermedio entre la pintura y la arquitectura*» en palabras del propio Lissitzky.

En la última exposición verbalizada que realicé sobre una de mis esculturas (31), un compañero también escultor, solicitó mi sentir sobre la posibilidad de transferir la escultura tratada en cuestión a un espacio distinto al que se tomó como referencia para realizar su diseño. Sin pensar mucho la respuesta, contesté que aunque realmente la pieza estaba dimensionada para ese espacio e incorporaba en su construcción determinadas alusiones a él, su carácter patentemente abstracto permitía imaginar diversos espacios donde pudiera ser re-ubicada. Sin ser tan radical como Donald Judd que como formalista pertinaz confiesa: «*las categorías público y privado no significan nada para mí*», sí que intento crear una obra de suficiente calidad para que pueda admitir desplazamientos fuera de su lugar de ubicación. Cuando diseño una escultura pública por supuesto que tengo muy presente el espacio que va a ocupar. Con este presupuesto intento buscar la mejor solución de todas las posibles para vitalizarlo, pero hasta ahora he concedido a estas piezas un fuerte carácter autónomo, distanciándolas de un medio de expresión diferente como puede ser el de las instalaciones, esperando que puedan sobrevivir más allá del fluctuante espacio urbano o público.

Puede ocurrir que algunas piezas escultóricas o espaciales estén pensadas exclusivamente para el espacio que ocupan, pudiendo llegar a apoyarse tanto en él que desaparecerían en el intento de ser transferidas a otro contexto. Hasta ahora yo he intentado evaluar con rigor el espacio, pero al mismo tiempo he querido no perder de vista la concepción de una escultura autónoma, que pueda ser capaz llegado el momento de transcender lo espacial. Aunque existen ciertas teorías modernas según las cuales resulta inverosímil que las obras concebidas para lugares específicos se libren de la destrucción al desplazarse de su enclave, debemos observar también, que muchas grandes esculturas han llegado hasta nosotros habiendo sido diseñadas para una ubicación concreta. *La Piedad del Museo del Duomo de Florencia* es la primera que me viene al pensamiento. Esta decisiva pieza en la que Miguel Ángel se autorretrata como Nicodemo, fue tallada para ser colocada sobre el propio sepulcro del maestro, que en un principio le hubiera gustado que estuviese emplazado en la Basílica romana de *Santa María la Mayor*. Sin embargo, este deseo fue modificado en cuanto el artista pudo vender la pieza por doscientos ducados a Francesco Bandini,

que la colocaría en su villa de Roma hasta su traslado a Florencia en 1674. Algunas otras piezas de estepreciado autor como son los esclavos corrieron una aventura similar. En estos casos como en algunos otros contemporáneos, la escultura puede asumir una alteración incluso de su significado, pero se libraría de la destrucción total. La propia obra de un creador adepto a trabajar con lugares específicos como es Richard Serra, ha tenido que ser retirada en ocasiones después de cuatro o cinco meses de instalación. Incluso un escultor con una concepción «sedentaria» de la escultura como el californiano, ha producido en ocasiones piezas concebidas como objetos autónomos e independientes de su entorno. Hace pocos años pude ver una obra suya en el jardín de un importante coleccionista madrileño, que previamente había sido expuesta en un importante museo de Euskadi. Coincidiendo con mi opinión, el escultor galés Richard Deacon en un texto titulado *Notas sobre proyectos públicos* (32), constata el carácter nómada de la escultura independientemente de su tamaño, producido por diversos factores como pueden ser: las modificaciones de los planes urbanísticos, el cambio de los intereses de los organizadores de eventos culturales o de los políticos que dirigen la organización de las ciudades, la desidia hacia los bienes públicos... Entre las piezas de este autor transferidas de lugar, podemos citar una de las más conocidas de su primera época, *Like a bird* (1984). Después de ser víctima de varias agresiones vandálicas en su fantástico lugar original de emplazamiento, un verde prado de Liverpool que los admiradores de la obra de este autor conocemos por fotografías, esta pieza fue adquirida por Ramon y Patsy Nasher para ser instalada definitivamente en Dallas en 1985.

El registro fotográfico utilizado como medio para archivar lo acontecido, creo que no es válido para según qué trabajos escultóricos. Las fotos de *Like a bird* nos dan una idea de la preciosidad de la pieza, pero no produce la misma emoción, ni obtenemos la misma perceptibilidad que cuando estamos situados ante ella. Ya he dicho que la escultura reclama mayoritariamente fisicidad. Con esta forma de percepción exclusivamente retiniana, no podemos experimentar plenamente nuestro «*ser en el mundo*». La fotografía por su escala y por su carácter bidimensional resulta engañosa y no es capaz de registrar determinadas cuestiones que sólo se pueden sentir cuando estamos delante de la obra.

Con respecto a esta preocupación propia de escultores, me parece además un derroche energético, la producción de determinados «artefactos escultóricos» (el término no es peyorativo), para que luego sean arrumbados y olvidados en un almacén con el riesgo de desaparecer y ser puestos a la venta en mercados secundarios. Estas opiniones personales, condicionan la idea de temporalidad con que quisiera dotar a la



Ilustración 9

obra y aunque consciente de la concreción transitoria de cualquier clase de realidad, no puedo negar mi deseo de dotar a mi trabajo con una permanencia que se extienda por lo menos un poco más allá de mi propia duración orgánica. Con ello intento realizar una finta que me permita prolongar de otra manera mi existir.

Hay quién veía el arte mínimo con connotaciones desdeñosas, al no ser algunas de sus producciones capaces de soportar la autonomía con respecto al espacio para el que fueron diseñadas. Mi trabajo intenta ser autosuficiente sin dejar de jugar con el espacio donde se va a desplegar. Me parece una equivocación, limitar las posibilidades de una escultura a la existencia que tenga el edificio o el emplazamiento donde se va a instalar. Nosotros tenemos que continuar viviendo, reinventando nuestro futuro, las ciudades se van a transformar para adaptarse a las nuevas circunstancias de sus ciudadanos. Las iglesias y los edificios institucionales se van quedando desfasados, las urbanizaciones y viviendas pierden su funcionalidad. Somos testigos de cómo el progreso ha hecho caducar nuestras edificaciones, pero muchas de las piezas contenidas en ellas podemos disfrutarlas en museos y colecciones.

El espacio, como vimos en el capítulo anterior, es un concepto esencial en el desarrollo de la escultura, uno de los tres elementos que han acompañado desde

hace años mi forma de relacionarme con ella. No he realizado, como explico en cada uno de estos capítulos, ningún proyecto o escultura sin contar con el espacio donde se han de ubicar las piezas, o bien con la propia espacialidad que éstas generan como elementos constructivos autónomos. En cada exposición he visualizado la sala, he calculado la obra necesaria para activar su espacialidad, he equilibrado la colocación de las esculturas según su peso y su masa, he buscado crear tensiones donde se hacía necesario o armonías donde el contexto era confuso y anodino, he tenido en cuenta la combinación de formas y materiales sobre el suelo y las paredes o incluso en algunas ocasiones el techo... en definitiva, he intentado espaciar los lugares que he tenido que intervenir. En todos ellos, cada una de las partes del conjunto se debía relacionar con el todo según una estructura de cierta complejidad.

La inclusión de volúmenes siempre interfiere la idea de espacio homogéneo, borra los límites habituales de la experiencia arquitectónica y rompe con la solvencia propia del construir en ángulo recto tan garantizada por el propio Mies van der Rohe. Aquí he intentado re-estructurar la percepción del espacio propuesto originalmente, integrando en él unas formas materiales que han sido diseñadas por mí. Al mismo tiempo que hacía esto posible, reconducía también la propia aprehensión de mi trabajo.

De ese modo, una vez que es intervenido por los volúmenes, el espacio será concebido como una materia maleable. Por eso en esta obra fueron para mí esenciales las proporciones del pasaje. Altura, anchura y longitud eran razones imprescindibles y objetivas para tratar de imaginar una intervención en él. Estaba interesado en conseguir una precisión representacional. Este intento de operar buscando una idealización formal, proporcional y estructural, me hacía situarme en la posición del geómetra que lustra, rectifica y escala las formas de la realidad, para tratar de aproximarse a aquello que va más allá de lo visible. Con eso no quiero hacer distinción entre dos realidades, pero creo que si se pueden establecer estrategias para empujar a ciertos perceptores con una mirada lo suficientemente sagaz, a ver más allá de lo meramente dado, porque la imagen, lo que es visible a nuestros ojos (los cuerpos y la naturaleza), arrastran la posibilidad del «vestigium», la huella de aquello que se nos escapa inevitablemente y que se asemeja a la pérdida de Dios una vez que hemos pecado. Reconozco en esta obra, en el diálogo entre los cuerpos y el espacio, un intento por acceder a un cierto carácter ascético que aspira a sobrepasar la realidad convencional. La contención de las figuras pretende dotar de vibración al espacio,

animándolo para que mi intención pueda llegar a ser posible. Aunque el conjunto se plantea como una abstracción pura, se esboza al mismo tiempo casi inevitablemente un guiño a la representación.

Uno de los problemas que puede tener un escultor a la hora de desarrollar un proyecto, es no conocer con certitud el montante económico con el que se puede contar para producir la obra. Entonces no se puede determinar con claridad lo que se quiere construir. En un principio éste fue el caso, pues se me animaba a que presentara un proyecto con antelación sin haberse decidido el presupuesto destinado a su financiación. Ante este dilema en una situación genérica cabría esperar dos posibilidades: una podría ser que tuviera manos libres y bolsa llena para ejecutar lo que yo quisiera y otra que proyectara un trabajo y después no llegáramos a un acuerdo sobre su valor. Ya he dicho que los organizadores me ofrecían mucha confianza. Había trabajado para ellos ocho años atrás, por lo que apelando precisamente al sentido común, traté de diseñar una obra que ajustada al valor económico de mi trabajo en aquel momento (creo sinceramente en la razonabilidad de mis precios), me permitiera ocupar el espacio con solvencia. También he de añadir que apasionado con las características del encargo, no realicé muchos cálculos sobre el rendimiento propio que yo podría obtener de esta aventura. Con estos supuestos pensé que lo proyectado sería aceptado, aunque seguramente después de unas negociaciones sensatas con mis clientes. Semanas después pude comprobar que mis previsiones se cumplieron.

Una vez interiorizado el espacio, me pareció adecuado ocuparlo en cada uno de los dos proyectos presentados con una pieza adosada al muro y de disposición horizontal en su mayor dimensión. Dependiendo de cual fuera el proyecto, esta pieza tendría 8 o 10 metros de longitud horizontal. La conformación de estas piezas era distinta en cada modelo con intención de producir diferentes sensaciones o experiencias perceptivas. En ambos se recurrió a colgar las esculturas en la pared para intentar interrumpir lo menos posible el camino de los paseantes, ya que me interesaba aprovechar su transcurrir como parte del discurso del conjunto. La segunda pieza idéntica en ambos proyectos, ocupando igualmente la misma posición, sería una escultura más reducida, de disposición vertical y de dimensiones 350 x 60 x 60 cm. En ambos planes el corredor quedaba definido con toda su amplitud, formando parte del conjunto y permitiendo un holgado tránsito físico y visual al recorrerlo. Frente a la mirada estática con la que nos proveemos para contemplar un cuadro,

la escultura y la arquitectura reclaman el movimiento de nuestros cuerpos. Trataba de favorecer la percepción háptica, estimulando recorrer el espacio así como un transitar condicionado o sugerido por los posibles volúmenes integrados en él. Cuando intento crear espacio pienso que desplazándonos, caminando como lo hacían Robert Walser o Richard Long, vitalizamos un espacio que de otro modo resultaría más anodino. Para espaciar con esta intención, había que superar la concepción del espacio continuo como volumen más o menos complicado determinado y definido por una construcción, y así yendo más allá, intentar hacer valer también las cualidades volumétricas y rítmicas que establecen los elementos constructivos que participan en él. La escultura cuando toma dimensión reclamará una percepción en movimiento, ya que a partir de determinados tamaños no se deja aprehender de un solo golpe de vista.

La ausencia de pedestal en una pieza, así como la suspensión de la otra en el muro, me permitían plantear un espacio más veraz, más activo que envolviera con más firmeza al espectador. Quería que las esculturas estuvieran sólidamente incluidas en él, incorporándose con desenvoltura en el espacio utilizado y usado por el perceptor. Pensé ambos elementos para que fueran instalados en el pasaje ampliando la espacialidad del mundo dado como habitual, sin dejar de depender por ello del significado de éste. La proximidad de las obras a sus soportes o lugares de sujeción, provoca como escribe el profesor de la Universidad Complutense Pablo Arriba del Amo en un texto titulado *El entorno y el espacio escultóricos*, una ampliación de la dimensión de la obra, cambiando su situación de contenido de las piezas menos vinculadas a la arquitectura a la de contenido-continente. Se establecen de este modo interferencias y asociaciones que referencian otra forma de interpretar lo escultórico. Frente a la concreción de las formas restringidas a su perímetro, intentaba que éstas desbordaran el espacio en cuanto entorno o ambiente, aspirando a crear de ese modo un lugar más activo.

Para llegar a este fin, resultaba útil relegar la representación figurativa para transitar por el extenso territorio de la abstracción, en mi caso geométrica, pertinaz para comenzar a pensar en unos términos espaciales y formales que se vinculen con claridad al entorno. La sencillez geométrica aplicada a la configuración de las piezas, me ayudaba a la activación del espacio circundante en el que serían contenidas. Su lectura directa inmediata, su posibilidad de reconocimiento sin tener que realizar muchas peripecias, intentaba conducir al espectador hacia una

exploración más física, donde el emplazamiento así como el aire que rodea al cuerpo ganan en cualificación.

En mis tres esculturas públicas de magnitud, pero en mi opinión sobre todo en ésta, cuando fueron diseñadas estuvo presente en mi pensamiento la idea de paisaje. Esta idea surgida en Europa en el siglo XVI, se hace mas explicita desde el momento en el que son dos los cuerpos que se relacionan en el espacio, dado que toda puesta en relación por escueta que sea, provoca una espacialidad específica que concierne a la distancia perceptiva. *«Ya no hay sino gránulos que se agitan sobre un vacío negro y profundo, la distancia entre una ventana de la nariz y su compañera es tan grande como el Sahara»* explicaba Giacometti haciendo mención a una posible relación de su escultura con la geografía paisajística del desierto. Paisajes que si bien artificiales, no dejan por eso de serlo, pues a lo que sí responden es a una construcción mental que se elabora a partir de lo que se ve y de lo que se imagina. Las esculturas y dibujos que preparé para la exposición *Reflejos* realizada en Valencia en el año 2003, respondían a un paisaje que estaba creciendo en mi estudio realmente y en mí fantasía cuando tenía la posibilidad de mirar más allá de lo que tenía ante mis dos ojos. En mi taller en aquella época prosperaban nuevas esculturas, condicionando de forma diferente al conjunto de los elementos que se habían asentado allí durante años de dedicación. Estos paisajes en los que según Francisco Carpio *«en absoluto están ausentes los vapores del País Metafísico»*, parece que desearan o imaginaran los encargos de obra pública que me empezarían a surgir pocos años después. Este mismo crítico de arte y poeta, equiparaba al espectador con un caminante (*«viajero del ojo -mochila de pupila y guarnición de visión- que se adentra en una geografía tridimensional»*) que se confronta con un mundo donde la naturaleza metafísica de las criaturas que lo habitan constituyen un territorio, como él bien dice, un País de



Ilustración 10



Ilustración 10

rasgos propios, diferente a los que habitualmente estamos acostumbrados, pero del que también deriva la palabra «país-aje». Como configuración simbólica estos panoramas de madera de alep, están más cerca de un lugar de «orden» y «continuidad» al que soñamos con regresar, que de otra clase de lugar domesticado o paraíso del que fuimos expulsados.

Haciendo memoria ahora que pienso en el paisaje, recuerdo como siendo todavía estudiante de Bellas Artes, llegó a mis manos un texto de Paul Klee que trataba de un paisaje imaginario en el que los elementos naturales o artificiales eran transformados en elementos plásticos. Un campo sembrado era una superficie surcada de líneas, la niebla un elemento espacial, los rulos del cabello de un niño unas líneas espirales y las cabezas de los personajes que participaban recorriendo este espacio natural, un semillero de puntos. De forma parecida podemos comprender estos paisajes, ya que me parece lógico creer y en ello insisto, que el arte no consiste en reproducir lo visible sino más bien en hacer visible una realidad diferente.

Paisajes totalmente subjetivos e imaginarios que persiguen emocionar al espectador, a través del intento de integrar en ellos características tan definitorias como son: la belleza, la sublimidad, lo maravilloso y lo pintoresco. Todos ellos he dicho que nacen de la especulación, cuando ésta se interroga por el devenir de mi propia ocupación escultórica. Transferir lo que eran especulaciones a lo que resultó ser una obra pública, me aportó un mayor sosiego, pues no puedo ocultar la tranquilidad que me supuso que algunos de mis sueños tomaran dimensión. Entre aquellas piezas de la serie Reflejos, un estilo concreto de humanidad podría pasearse y habitar su espacio, sintiendo a la vez su presencia. Pero esta humanidad vista desde nuestros ojos de espectadores sería una humanidad peculiar, creada a partir de la subjetividad propia de estos espacios tan ideales y tan oníricos, separados entonces de la realidad continua. Llamativa es la realidad de estos paisajes como los personajes que los circundan; pudieran asemejarse a los que habitan los cuadros de Giorgio de Chirico, artista con el que inevitablemente se me ha comparado a propósito de estas piezas, pues igualmente buscaba el extrañamiento y encantamiento de las cosas.

En función de cómo los miremos, tienen también la cualidad de imaginarse reales. Se pueden entonces recorrer sus intersticios, gozar de su certidumbre presencial, distanciándonos por ello del ilusionismo espacial característico de la representación bidimensional tan denostada por Donald Judd. Pero difieren del radicalismo

planteado por este artista que concibe la escultura como «*objeto específico*» destinado a preservar el sentido del todo. Al contrario, mis esculturas declaran que han sido compuestas creando posibles zonas de transición y de conexión entre ellas. Mirándolas con pausa, se intuye un acontecer temporal que vislumbra como previsible el que sean susceptibles de alguna clase de cambio. Ante ellas quisiera que la mirada se detuviera, que sugestionándonos posibilitaran a la mente a ir más allá de su simple apariencia. No trataba de representar lo visible, sino de situarme en el espacio idealizado para percibir su carácter ilusorio. Pues intentando salvar la mera realidad, es la manifestación de lo otro lo que se persigue en ellas, una cualificación aceptada también por Robert Morris; un artista que supo ser capaz de caer en la cuenta de que finalmente la experiencia artística, es de carácter subjetivo por muy específicos que fueran los objetos diseñados por el creador, y por tanto la sencillez formal que los minimalistas planteaban no tenía por qué determinar exclusivamente experiencias perceptivas simples.

En la obra pública el paisaje se hace verídico y el espectador ya sí que puede convivir en él.

Para Alberto Campo Baeza (33), el espacio depende de la conformación formal que lo constituye. Al sumarse a ésta la tensión que procura la luz, se hará posible una idea correcta de arquitectura. De ese modo este arquitecto también cae en la cuenta de que la aplicación de formas elementales permitirá la configuración de un espacio más esencial, mejor interpretado por el hombre. Para él es más fácil acercarse al espectador, si tenemos en cuenta la prioridad de encontrar espacios sencillos contruidos a partir de formas elementales. La arquitectura como «idea construida», se materializa gracias a un espacio esencial, que cobrará existencia gracias a la iluminación que le procurará la aplicación de la luz; es entonces cuando esta práctica condicionará la temporalidad del visitante y le conducirá hacia una emoción estética propia de las cosas bellas. No he de negar el intencionado sentido estético del espacio intervenido por mí; lo tiene, pero a través de mi consideración personal de belleza, intentaba prever las nuevas posibilidades perceptivas que podían explicitarse en el interior del túnel.

3.2.1. Vacío

En este proyecto, la idea de llegar a configurar un «lugar» definido (tó tópos) como origen del «vacío» (tó kenón) del que partíamos, se hacía más ineludible que en otros. Dadas las características volumétricas del emplazamiento, el concepto de «vacío» era sentido por mí de forma más concluyente. La pareja de impresiones espaciales tan reclamada por el pensamiento de Aristóteles, se tensionaba ahora solicitando un protagonismo compartido. Mi intención era configurar un lugar instruido a partir de la relación de las formas con el espacio, pero al mismo tiempo, como los pintores chinos de inspiración taoísta, no podía perder de vista la perspectiva de mantener una presencia significativa del vacío, considerando el término como validación de un espacio activo, que acapara interés y sentido a partir de las aportaciones realizadas por los demás elementos que intervienen en la composición.

Parece natural hoy asociar la conciencia de vacío con las estéticas de carácter reduccionista, sin embargo curiosamente, fue propio de la sensibilidad perceptiva barroca, el iniciar las investigaciones de uso del espacio vacío como elemento constitutivo que genera tensiones entre los cuerpos, ya sean esculturas o elementos arquitectónicos. Acotando el espacio, señalándolo a través de la materialización de signos, es como el hombre se ha sobrepuesto al horror que le invadía al pensar en la ausencia de límites. La concreción de lugares le ha hecho pensar en la posibilidad de conocer mejor las dimensiones del mundo. Pues, cuando miramos más allá de la curva del horizonte empieza el vértigo. Ante la continuada intuición del vacío por parte del pensamiento humano, ante la concepción del valor cero, ante la conciencia de lo infinito e ilimitado, el hombre se arruga y necesita muchos años para que estos conceptos adjuntos al espacio dimensionado puedan ser asimilados. La realidad a pesar de las apariencias no es ni extremadamente blanca ni extremadamente negra, por eso, intentaremos al menos contentarnos con la perfección relativa que se manifiesta en ella. A lo mejor este acercamiento al vacío no sea otra cosa que una búsqueda de una verdad situada en un centro de una circunferencia de radio inconmensurable, o una búsqueda insatisfecha a la que Pessoa asocia con la influencia que ejercen sobre nuestra imaginación los designios del diablo. Inexistente pero necesario, complemento de Dios, pues al ser *«el Eterno Diferente, el Eterno Aplazado, lo Superfluo del Abismo...el Dios de los mundos que antes fueron del Mundo»* (34), el Diablo nos explica en definitiva que toda realidad es relativa y que en caso de ser explicable, es demasiado complicada para que un dios o un diablo la puedan hacer

comprensible. Diablo es para este disidente del contexto al que pertenece, la absoluta negatividad, la más verídica encarnación de la nada, porque con su voz arrulladora además se opone a la adoración de amuletos. Lo lleno y lo vacío, entes complementarios, si Dios es el sol, El Diablo es la luna. La luz y el día, la oscuridad y las tinieblas, la materia y el vacío. Si Dios crea, el Diablo sueña y su presencia es envolvente, materna, como esos huecos horadados en la arena de la playa de Orio, en los que se protegía Oteiza también de la incertidumbre de la realidad.

La pintura china entiende el vacío mas como signo que como noción. Un signo privilegiado que posibilita también la definición como signos de los otros elementos que intervienen en la composición. El especialista en estética oriental Francois Cheng señala lo siguiente con respecto a la óptica de la tradición pictórica china: *«El vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia ying-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la plena plenitud»* (35). De modo similar a los cuadros de las dinastías Song (960-1279) o Yuan (1277-1367) en los que el vacío ocupaba hasta dos tercios de la tela, quería yo que se definiera el espacio no ocupado en este pasaje. Me imagino que ya he dado a entender que todo el aire que ocupaba el núcleo de dicho emplazamiento y que rodearía a los elementos escultóricos, debía estar incorporado a la totalidad de la obra.

En la citada pintura oriental, el creador antes de iniciar la acción pictórica, se concentra profundamente comportándose como un acumulador de receptividad. Previamente debe sentirse cautivado por el motivo que va a representar, para luego pasar a estudiarlo con mucha prudencia y minuciosamente; vagará con serenidad a su alrededor saciando sus sentidos de emociones y así ordenará todas las impresiones obtenidas en su mente. Cuando ya se pone a pintar entiende el papel virgen como el vacío originario en el que todo debe comenzar, la primera pincelada representará la separación de la tierra y el cielo, las siguientes constituyen las formas como múltiples pinceladas de la que fue primicia. El grado supremo del proceso se consigue cuando se finaliza el trabajo, cuando a través de la pintura se ha conseguido volver al vacío originario. Entonces el acto de pintar es acto de imitar no la realidad, sino los gestos mismos del creador. La especial importancia concedida a la contemplación como estado de pasividad radical, hace que el artista se interne en una nueva dimensión, trabajando el interior mismo de su propia persona, lo que le

permite entonces representar la realidad anhelando alcanzar el vacío puro. Zuangzi (h. 350 - 275 a.C.) nos anima a operar del siguiente modo. *«No escuches con tus oídos, sino con tu espíritu; no escuches con tu espíritu, sino con tu aliento. Los oídos se limitan a escuchar; el espíritu se limita a representarse. Solo el aliento que es vacío puede apropiarse de los objetos exteriores»*. Pero esta concepción de vacío taoísta, considerado como un estado de probidad en el que el juicio entiende el objeto íntegramente y cuyo valor se ha incrementado gracias a la síntesis realizada por nuestro espíritu, no es la acostumbrada.

Para proyectar las esculturas a las que me estoy refiriendo, se valoró el que estas pudieran determinar y construir lugares ilusorios, activando el vacío para convertirlo en un acontecimiento completo de sentido. Por ellas, el vacío se convierte en un signo definitivo, gracias al cual el sentido de su existencia se consume. El espacio vacío existente entre los dos cuerpos propuestos más o menos próximos y estáticos, posibilita que estos sean percibidos de un modo dinámico. Acercándose el espectador a uno de ellos, puede sentir como el otro se separa con respecto al más próximo a él. Tal y como se planteó el proyecto, desde alguna posición el volumen del cuerpo vertical interrumpiría la visión del suspendido en la pared, fragmentando de ese modo su configuración formal. El vacío permite esos desplazamientos del individuo perceptor, posibilitando una variedad de perspectivas propia de la contemplación paisajística.

Los pasajes, *«capilares urbanos»* para Benjamin por su capacidad para hacer vibrar la vida de la ciudad, son espacios que pueden provocar una vitalización de lo que ocurre en ellos. Aunque este no es exactamente igual a los que recorría Baudelaire, existe una similitud en la forma de guardar un contenido y de limitar el aire que se despliega entre los objetos. En ellos el poeta francés estudiaba, como perfecto «flâneur» que era, la profundidad del espacio. Como observador apasionado en estos pasajes se encontraba a su gusto, porque le facilitaban el descubrimiento de momentos en los que el espacio se enriquecía, dignificándose con respecto a la mediocridad habitual. Las cosas, los objetos más triviales al estar situados en estos lugares, podían asumir una definición imprevista disipando su contextualización habitual. Pasajes que también pudieron obsesionar a los escultores americanos de los 60, a Nauman, a Morris o a Smithson, pues este tipo de lugares contribuían a la transformación que ellos pretendían dar a la escultura, sustituyendo su idealizado valor estético por uno nuevo en el que se priorizara lo temporal y material. El pasaje como lugar, permitía

situar al espectador y al propio artista adoptando una actitud de sencilla humildad en un mundo más cercano.

La idea funcional que puede tener la exclusión del volumen en escultura se manifiesta en algunas esculturas clásicas. Las piezas fragmentadas o mutiladas por los diferentes avatares a las que las ha sometido el paso del tiempo, nos permiten percibir las de forma que las partes perdidas sean completadas por la imaginación. Esta ausencia obliga a que el espectador tenga que participar activamente en su percepción, buscando las diferentes interpretaciones que le sugiere la figura. Hay algunas de estas piezas, como pueden ser *El Torso Belvedere* o *La Ménade* atribuida a Escopas que les falta más de lo que tienen, pero precisamente a partir de esa ausencia alcanzan una mayor fuerza expresiva generada en el pensamiento del espectador.

Deseaba más en esta escultura que en otras, contactar con ese grupo de escultores militantes en lo que yo denomino negatividad escultórica. Entre mis predilectos están Giacometti y Jorge Oteiza. El primero rememorándonos el arte etrusco, nos hace asomarnos a ese vacío a partir de la extrema inmaterialidad de la figura humana (haciendo referencia a su fragilidad, su soledad, su estado de desamparo, su destino inmodificable... u otras muchas circunstancias en las que está envuelta nuestra existencia). Según Sartre, Giacometti consideraba que en el espacio hay demasiado, entendía este concepto como un cáncer del ser que se lo come todo. Esculpir significaba para él comprimir el espacio, quitarle la grasa, estrujarlo para drenarlo de su exterioridad. El artista vasco por otro lado nos materializa el propio vacío, nos lo hace físicamente presente contrariando uno de los presupuestos más tradicionales de la escultura que es su estado corpóreo.



Ilustración 11

«*La Escultura*» -dice el artista vasco- «*se preocupa de enseñarnos una especie de respiración visual que nos permite sumergirnos en las cosas y los acontecimientos del Espacio, enriqueciendo nuestra sensibilidad, ampliando nuestra libertad, ase-*

gurando espiritualmente nuestra existencia» (36). Una función a la que yo también aspiro. Pero cuando este artista se aplica a esta tarea lo hace apelando a su concepción de la tradición vasca, porque pretende vitalizar los espacios libres sin llenarlos, dado que para él toda obra de arte es y aquí de nuevo coincide con mis intenciones, *«una actividad de formas ocupando un espacio o es el espacio desocupado»* (37). En el primer caso el espacio lo asocia con el tiempo, originándose una tendencia expresiva en la que el arte funciona como un mecanismo que considera al espectador dotado de una sensibilidad receptiva. En el segundo caso el espacio se enfrenta al tiempo, entonces se desarticula la capacidad expresiva, aislándose el espacio para manifestarse por su capacidad receptiva. Este espacio está asociado a la religiosidad del arte y es el espectador el que debe actuar una vez que esté apartado de la realidad.

Efectivamente, la escultura se puede entender como diálogo entre sólidos y vacíos. Por eso, intenté concebir todo el pasaje como obra, de modo que el espacio vacío que resté a la ocupación volumétrica adquiriera actividad. El espacio prismático del que partimos se complicaría al introducir los volúmenes, se transformaría, también se esculpiría en sentido inverso al habitual al introducir los dos cuerpos pensados para interferir en él. Espacios visuales y físicos constituidos por partículas de aire y de luz, el espacio configurado quería dotarlo de dimensión y densidad, constituirlo como receptor de una energía distinta a la de nuestro mundo real. Debía sobreponerse a la consideración que frecuentemente se tiene de él y que limita su concepción como si sólo fuese un simple telón de fondo.

Pensando en estos asuntos espaciales siempre me ha interesado y seducido la radical propuesta que nos ofrece Carl Andre. Al eliminar el volumen en sus superficies de pocos milímetros de grosor, configuradas con baldosas cuadradas de diferentes metales, desde la negatividad, realiza una potenciación del espacio a través de sus caminos opuesta a la idea de edificación vertical. Sus piezas se desarrollan horizontalmente sobre el suelo, utilizando un proceso repetitivo y sistemático siempre en relación con el espacio circundante. A veces reúne ordenadamente a módulos parejos y delgados a ras de suelo, que dan origen a una especie de alfombras rectangulares y cuadradas, a largos caminos o a construcciones en esquina. *«La función de la escultura - afirma Andre en 1965- es apoderarse del espacio y ocuparlo»*. Ciertos aspectos de sus intenciones operativas, resultan próximas a las que yo también me planteaba en el momento de planificar este trabajo: *«Hasta determinado momento yo hacía cortes en las cosas. Luego me di cuenta que lo*

que estaba cortando era el corte. En lugar de hacer cortes en el material, ahora uso el material como corte en el espacio» (38). Aunque también es cierto, que yo no he elegido una postura tan radicalmente minimalista como la de Andre. Con respecto al tratamiento dado a la materia que interviene en la escultura, en lugar de utilizar materiales sin transformar, corto el espacio a partir de objetos configurados por mí, manteniendo un proceso de transformación de la materia en la construcción de la escultura. Este escultor fue uno de los que con más interés seguía a finales de los 80, después mis atenciones se fueron modificando a medida que me centraba en mi propia obra, sin embargo he de reconocer que mis piezas horizontales separadas del suelo apenas unos pocos centímetros – de las que procede la de mayor tamaño del proyecto - seguramente recojan una influencia más o menos consciente de este escultor. En su obra se colige un interés por manifestar la importancia que tiene la relación de proporción entre materia y espacio, una condición estética de la que yo tampoco me desentiendo.



Ilustración 12

3.2.2. Modelos

El arquitecto alemán Walter Gropius (1883-1969) fundador de la Bauhaus en 1919, «*el Príncipe de Plata*» como le llamaba su compañero de trabajo Paul Klee, contribuyó a la consolidación del término «proyecto», como método de programación industrial en el que hay que prever unos resultados precisos para evitar sorpresas poco convenientes cuando se vaya desarrollando la producción. La arquitectura o la escultura como veremos más adelante, aplican la tecnología en el proceso de producción de la obra. Demandarán en su propio proceso creador, una nueva conciencia en la que la tecnificación se muestra presente, contribuyendo paralelamente al requerimiento de un lenguaje más abstracto, autónomo y objetivo. Este lenguaje de carácter científico-técnico, tomará el espacio como referente dimensional y medible sobre el que se proyectan y se desarrollan los proyectos constructivos. Como disciplina la geometría en estas circunstancias se constituirá relevante para identificar los cuerpos con el espacio. El sistema diseñado por Gaspard Monge en el siglo XIX, sin soslayar otras formas de acercarme a la realidad, en mi caso resultará de gran provecho. Su aplicación para proyectar me conduce a recurrir a unas estrategias en las que primero se dimensionan y calculan los pasos a seguir, para posteriormente pasar a construir.

Concebida la configuración del espacio que quería establecer, realicé las dos maquetas destinadas cada una para un proyecto diferente. Puesto que las dimensiones del espacio todavía no estaban definidas con precisión, no pude plantear unos



Ilustración 13

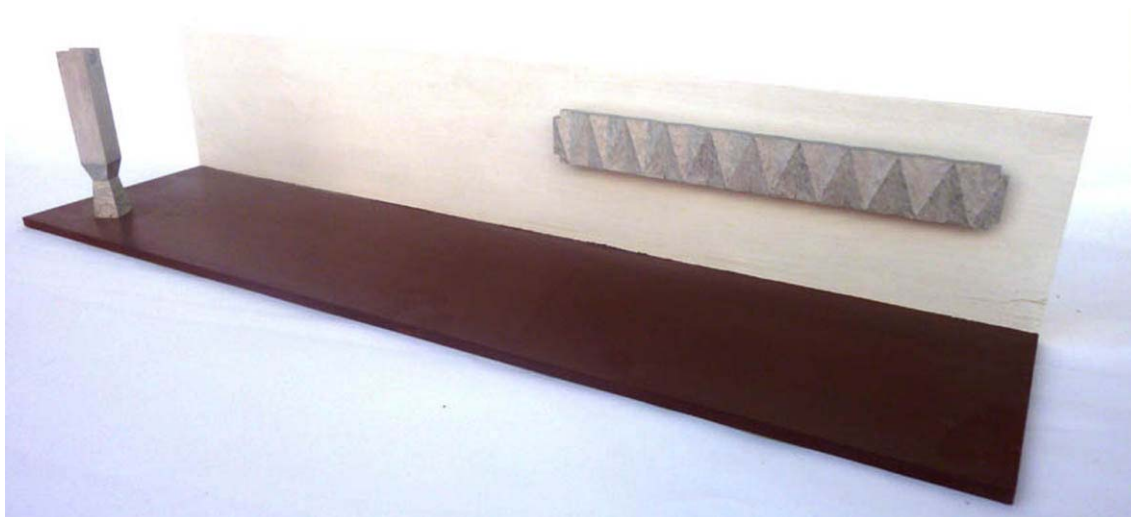


Ilustración 13

modelos totalmente ajustados a las medidas definitivas. Utilizando un material bien conocido por mí como es la madera, escalé el espacio arquitectónico de manera aproximada, consciente de que al ancho del corredor le había aplicado una proporción más reducida de lo normal, con el fin de economizar medios. Finalmente estos modelos alcanzarían unas dimensiones de 19 x 100 x 25 cm. Una pieza vertical se repetía en las dos propuestas. Esta se presentaba apoyando su base sobre el pavimento. La otra marcaba una diagonal con respecto a la primera sobre la planta del plano del pasaje.

No trataba de transferir relatos, sino más bien de atender a los acontecimientos que se producen cuando estoy dialogando con los diferentes materiales que están a mi disposición. Ambas piezas son abstractas, aunque desde la mirada que nos dirigen ellas una vez vistas por nosotros, a la que se refiere Didi-Huberman en su texto *Lo que vemos, lo que nos mira*, pueden transferirse múltiples alusiones. La pieza vertical sin abandonar la alusión antropomórfica, asimila a la vez otra arquitectónica, que se hace implícita acaparando un doble sentido: como imagen edificatoria y planteando una contradicción intencionada como elemento constructivo concreto. Intentaba insinuar una caríátide o pilar de sujeción, una vez que el techo del pasadizo estuviera finalmente definido. Pero su ambigüedad, su intencionado carácter sugestivo, su falta de explicitación, reforzaban su constitución como metáfora acogedora de un residuo irracional que le añade un carácter poético. La contradicción se proyectaba cuando situara la pieza a pocos centímetros del techo apenas rozándolo, planteando una interesante relación tensionada con el elemento arquitectónico. La separación del techo de apenas unos 5 cm sugería una

funcionalidad estructural aparente, pero al mirar con más detenimiento comprobábamos que ésta era falsa. Siempre he mostrado una tendencia a crear situaciones virtuales, construyendo unos objetos o realidades que no son lo que realmente aparentan. Hay quien pudiera ver en ella algo parecido a una «folly», una locura o una extravagancia que se alejaba de la razón, un producto de una imaginación incontrolada, una fantasía que se aparta del orden espacial lógico. Esta decisión quería poner en evidencia al receptor, advirtiéndole que esta figura podría haber tenido una función estructural, aproximándose a alcanzarla con fines más propios de la arquitectura o de la ingeniería, pero que finalmente al decidir radicalizar su ser como escultura -coincidiendo con los argumentos de Richard Serra a este respecto-, la alejaba de cualquier clase de fin programático con carácter utilitario.

La configuración de esta obra abre la posibilidad de reflexión sobre el ser funcional de la escultura. Un asunto que ya hace tiempo que forma parte de mis propias meditaciones. Recapacitando sobre este tema, creo que previamente antes de formular una opinión, corresponde determinar cuáles son los límites de lo que entendemos por funcionalidad de una escultura. Evidentemente si abrimos mucho el abanico, en cualquier cosa podemos encontrar una función. En la escultura también: una función estética, una función social, una función cultural, una función especulativa, una función urbanística...El problema se hace más patente, cuando se la intenta comparar por proximidad con la que es su familiar más cercano: la arquitectura. Tal como yo entiendo esta cuestión, en su desarrollo histórico la arquitectura ha evolucionado teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales: la forma y la función. Según el periodo histórico al que prestemos atención, el valor concedido a cada uno será desigual. La forma siempre ha estado presente, es el elemento en el que confluyen ambas disciplinas y es a ella a la que se debe en gran medida la inclusión del arte de edificar en el club de las bellas artes, pero creo que la constitución de la arquitectura como disciplina es inseparable de la función. Opino que todo arquitecto de una manera o de otra, cuida el desarrollo plástico de sus estructuras, incluso los más puristas integrantes del «estilo internacional» desde unas posturas racionalistas, cuidaban el aspecto de sus construcciones. El aspecto formal es ineludible desde el momento en que se construye una sencilla cabaña, pero sin función en cambio, la disciplina se convierte en otra cosa o deja de existir. En escultura ocurre algo similar, pero el valor de los términos los tenemos que extrapolar situando la forma por encima de la función.



Ilustración 14

La escultura puede asimilar diversas funciones a veces incluso impensables para su propio creador, pero su esencia se funda ante todo en su apariencia y en su pura presencia física. Es cierto que los escultores en ocasiones nos vemos tentados a realizar producciones a las que adjudicamos un valor utilitario. El trabajar con diferentes materiales y técnicas nos concede la posibilidad de convertirnos en carpinteros, iluminadores, arquitectos... produciendo además diferentes objetos diseñados con una fuerte entidad escultórica y con un positivo valor artístico y creativo. Yo he realizado objetos de mobiliario, un ajedrez..., otros más grandes también lo han hecho así. Brancusi, Max Bill, Donald Judd, Benvenuto Cellini, Noguchi, Tomas Schütte son algunos nombres que podemos citar referidos a lo que trato de explicar.

Brancusi talló en madera un rústico mobiliario de gran belleza, elaboró algunos elementos arquitectónicos (*Puerta del beso*) mencionables incluidos en el grupo de los que menos evidencian una función práctica, diseñó mesas (*Mesa del silencio*) que como su propio título indica pretenden también por sus proporciones y por su forma, subvertir los usos de esta clase de construcciones y levantó una fantástica columna de 30 metros de altura que lo único que sujeta es un imposible, dada la dificultad que entraña sujetar una realidad como es el cielo. Las lámparas y las mesas de Isamu Noguchi son también muy hermosas y tienen una potente cualificación escultórica, pero son lámparas y mesas. Lo mismo les pasa a sus parques y plazas; son creaciones que participan de una actividad elaboradora de espacio, pero no son esculturas ajustadas a lo que esta práctica representa en su más definitiva y

radical esencia. Por lo menos para lo que a mí me representa esta esencia. Me vuelvo reactivo a confundir algunos de estos anecdóticos trabajos, que bien hubieran podido significar un desahogo para sus autores con respecto a la tensión que les suponía su trabajo más comprometido, con las verdaderas y fantásticas esculturas firmadas como resultado de su maestría y talento. Bien es cierto que Noguchi y Brancusi, discípulo y maestro, son plenamente conscientes de que la escultura a través de la historia de las diferentes civilizaciones ha estado vinculada con la arquitectura, y han comprendido que ambas disciplinas coinciden en desear convertirse en una expresión de la relación del hombre con su entorno, por ello, como también Richard Serra (que tiene una opinión muy clara sobre esta particular problemática) u otras firmas, han previsto una escultura dotada de un valor ambiental importantísimo.

Desde sus orígenes estas dos disciplinas especuladoras del espacio han convivido juntas. Hay tenemos *Las Cariátides* del Erecteion o *la Palas Atenea* del Partenón. Pero desde mi interesada opinión es más escultura el segundo ejemplo, por conferir la estatua crisoelefantina la organización de todo el proyecto constructivo, ocupando ésta, como algo poco habitual, un papel más primordial que el de la misma arquitectura. En el caso de *Las Cariátides* es cierto que pueden considerarse como la *Victoria de Samotracia* obras bellísimas. Desde mi percepción esta hermosura no llegan a perderla con respecto a su ubicación original, sin embargo al estar supeditadas a la construcción arquitectónica, su fin esencialmente escultórico quedó sino distorsionado al menos enmascarado.

La interferencia de la escultura con otras disciplinas no se realiza exclusivamente con la arquitectura, existen creadores como Ellsworth Kelly que manifiestan los vínculos entre la pintura y el arte tridimensional, y nos avisa de la posibilidad de una devaluación de las definiciones «*Tanto con la pintura como con la escultura, quiero obtener formas tridimensionales en el espacio. Al tiempo, me gusta mirar mis esculturas de una forma pictórica, más frontalmente. Y como las pinturas, que tienen una relación con la pared, quiero que mis esculturas se conecten con todos los elementos que tienen a su alrededor*» (39). Aunque bien es cierto que este autor participa de la idea de apostar por la permeabilidad de los géneros artísticos, acaba la frase aludiendo al eminente carácter físico y ambiental de la escultura, insistiendo en su capacidad para interaccionar con el contexto en el que se ubica.

En este sentido, sí que se muestra una distinción entre escultores que comprenden una escultura más independiente del entorno y otros que tratan de configurar el lugar, analizando sus particularidades físicas y emotivas antes de intervenirlo.

Pero como parte implicada, me desoriento cuando leo opiniones que consideran que la historia de la escultura a partir de los primeros años sesenta, se desarrolla obsesionada por conseguir alcanzar alguna clase de función utilitaria y de escala monumental. Aunque Tomas Schütte declare: *«Yo creo que la integración de la función es hoy una tarea que no debe subestimarse, de ningún modo, en lo que atañe a los artistas»* (40), según mi propia forma de entender estos dos conceptos (función y monumentalidad), intento evitar obsesionarme con estas aseveraciones, pero además podría enumerar una extensa lista de grandes autores en activo a partir de la mencionada década, que plantean una obra preocupada por otras prioridades más urgentes de resolver (Richard Deacon, Donald Judd, Barry Flanagan, Stephan Balkenhol, Jorge Oteiza, David Nash, Francisco Leiro, Roger Ackling, Joel Shapiro...).

Ya he explicado mi opinión con respecto a la función. En cuanto a la «escala monumental», no entiendo que este término se equipare totalmente con la dimensión física de la escultura. Creo que una escultura puede tener un tamaño que sobrepase la escala humana y que sin embargo no encaje en los presupuestos que reivindicamos por monumentalidad. Piezas de bastantes metros de longitud en algunas de sus dimensiones, están concebidas y así lo denotan para ocupar un espacio privado o más íntimo, ajeno al interés colectivo de lo que hasta ahora entendemos por monumento. Por otro lado en algunas ocasiones, piezas de escala más modesta desvelan un fuerte carácter monumental, pues su concepción se hace acorde con las necesidades que se le pueden exigir a un monumento. La identificación de la monumentalidad de una pieza a veces no resulta límpida. Con respecto a estas disquisiciones es ilustrativa la pieza construida en el año 62 por Tony Smith titulada *Die*. Se trata de un perfecto cubo construido con planchas de acero soldado al que se le ha dotado de unas aristas de 72 pulgadas de longitud. Con esta proporción relacionada con la medida de nuestro cuerpo, el artista pretendía conseguir una escala alejada al mismo tiempo tanto de la monumentalidad como de la mera objetualidad. Las piezas proyectadas para Burgos comparten con *Die*, el deseo de superar la ornamentalidad y la privacidad propia de lo objetual, pero al mismo tiempo nacen tratando pruden-

temente de evitar la habitual amenaza transmitida al espectador en las obras monumentales.

Seguramente a los artistas se nos educa sobre todo para mentir, para crear unas realidades que aparentan algo diferente a lo que realmente son. Al mismo tiempo mis figuras como las de Smith, siendo rotundamente abstractas, no alcanzan la radicalidad propia de aquellas manifestaciones que intentan equiparar la producción artística con ciertos modelos matemáticos, ajenos a cualquier clase de relación referencial a la vida. A pesar del interés que ya he dicho que me suscita el trabajo de los artistas minimal norteamericanos, no puedo acabar de suscribir la idea que rechaza cualquier clase de ilusionismo, eliminando toda sugerencia o connotación con vistas a que las piezas asuman un pretendido carácter tautológico. Si reflexionamos sosegadamente, esta radical negación de las ilusiones y las alusiones se convierte en una utopía difícilmente completada, pues enseguida nos damos cuenta que pese a sus propósitos ideológicos, muchos de los volúmenes que configuran las obras geométricas más elementales nos conectan inevitablemente con otras realidades. Con la imagen arquitectónica por ejemplo. Por ello, con respecto a esta orientación, me muestro más cercano a las intenciones de la generación de escultores británicos surgida a principios de los años 80 (Deacon, Cragg, Kapoor, Gormley...).

Intuitivamente desde un principio relacioné la pieza vertical de esta obra, con la sensación que nos podría transmitir un personaje tal que fuera un saludador o un vigilante, que nos hace más seguro y cordial nuestro caminar, manteniendo



Ilustración 15

al mismo tiempo ese propósito de ambientar la ambigüedad. Ahora que estoy contextualizando mi trabajo, soy consciente de que en algunas obras de Tony Smith podemos ver una relación con personajes parecidos. Didi-Huberman nos explica como la pieza de este autor *Ten Elements*, compuesta por diez ele-

mentos geométricos pintados de negro que nos pueden recordar a una variación de los sólidos platónicos regulares, son distribuidos en el espacio en función de las características dimensionales de éste, ofreciéndose como un grupo de interlocutores en una situación de *«conversación muda»*. En mi pieza, sin serlo, especulo con la posibilidad de un personaje que saluda al transeúnte. Desde su estabilidad posicional, hace un gesto de cortesía a aquel que transporta a su propio cuerpo en el espacio. En ella se muestra una geometría sencilla, para que la ortogonalidad juegue un papel fundamental en su construcción. La economía formal unida a una dimensión que empieza a ser considerable (365 cm), consolidan su «presencia» condicionando la relación perceptiva del espectador. Creo que el pensamiento de quien se sitúe ante la pieza, no podrá desvincularse de un ciertamente ambiguo carácter representacional. Evidentemente no se trata de cierto personaje, sino de una forma material que intentará colaborar en la configuración de un lugar, algo parecido a lo que hacía mención Ellsworth Kelly en la entrevista citada anteriormente: *«Me gusta esa idea de intentar capturar algo que es difícil de precisar»*.

Pero por su estructura ortogonal, esta escultura como algunas piezas minimal, también hace alusión a la arquitectura, a los icónicos rascacielos si tratamos de afinar esta correspondencia de imágenes. Estos edificios son sin lugar a dudas la imagen arquitectónica más emblemática de los siglos XX y XXI, representación de nuestra actual economía globalizada, del poder político, del desarrollo técnico y en definitiva de aquello que entendemos por modernidad. Algunas miradas más sagaces incluso ven en ellos una representación del poder dominante masculino, algo que personalmente me es indiferente frente a la imponente fuerza expresiva que transmite su imagen.

Ciertamente podrían verse algunas de mis obras de dimensiones más abarcables como maquetas para construir edificios. Si bien no he tenido como Tony Smith o Sol Le Witt relación directa con la arquitectura, esta influencia puede rastrearse en el interés que siempre he sentido hacia el dibujo geométrico, disciplina a la que por otro lado he



Ilustración 16

dedicado tiempo de estudio y que he contribuido a difundir durante años de docencia. En este escenario he podido observar como la rotundidad de algunos edificios, como por ejemplo el *Seagram* de Mies, se vincula directamente con las estructuras más básicas de representación geométrica. La singularidad de algunas construcciones arquitectónicas, acusan un importante carácter objetual que a los escultores se nos puede hacer más evidente. *«La apariencia de caja cerrada, sin huecos y ventanas, la textura de sus parámetros, alejada de la de los antiguos edificios de piedra o ladrillo, y los materiales espejeantes de sus caras contribuyen también a reconocerlos como objetos»* (41). A partir de la interiorización de las rotundas formas prismáticas debido a su frecuente aplicación en el dibujo proyectivo, es explicable que mi pensamiento haya derivado hacia la investigación de sus posibles variaciones, añadiendo o sustrayendo volúmenes a esta forma primaria original. La rotundidad de las volumétricas geometrías arquitectónicas, una vez que en ellas se desautoriza cualquier clase de función, es fácil transferirlas al lenguaje escultórico depurando sus siluetas e insistiendo en su valor estético.

A la sencillez y pureza formal, a la sobriedad y la elegancia distantes, a la belleza austera que pretendo, se le puede asociar directamente una imagen de neoclasicismo que resulta de mi agrado.

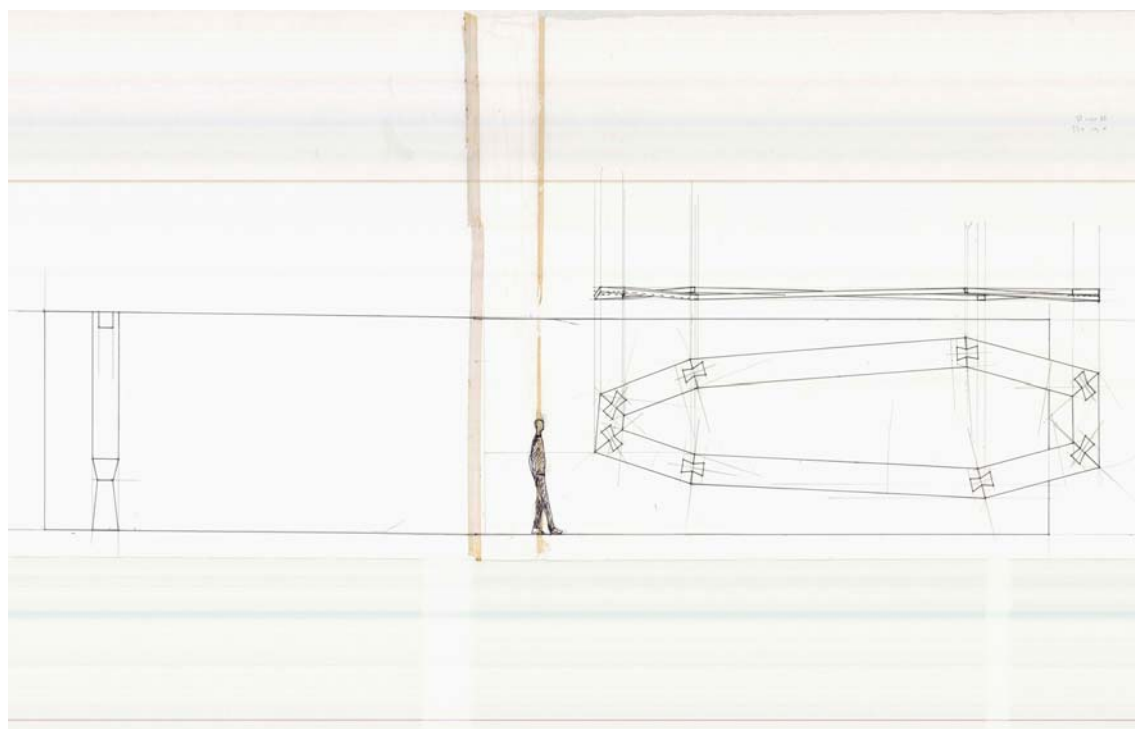


Ilustración 17

La segunda pieza es diferente en cada uno de los dos proyectos presentados, aunque en ambos como se muestra en las imágenes de las maquetas, ocupaban una posición similar en el espacio. La pieza del proyecto que no fue elegido, desde el punto de vista formal resultaba ser más experimental dentro del conjunto de mi obra. Se trataba de un octógono irregular, pensado para ser construido con tablones de aluminio. Serían tratados con la mecanización necesaria para que fueran casados en sus uniones, aplicando el ángulo necesario para que dibujaran un comedido «zig-zag» cuando viéramos la pieza proyectada en planta. Para ensamblar estos tablones



Ilustración 18

se utilizarían entre otras uniones unas dobles colas de milano talladas en latón, que amarrarían con fuerza cada unión sin dejar apenas perceptible la junta de cada par. Aunque en esta pieza era menos reconocible mi autoría, en relación a la del otro proyecto, sin embargo, se relacionaba bien con otra obra más singular titulada *El rostro del juego y la pasión*, construida en madera al comienzo del milenio en el que ahora nos encontramos. Esta pieza antecesora en lugar de estar colgada del muro, ocupaba el espacio apoyándose en él y al mismo tiempo en el plano del suelo, lo que le restaba importancia al efecto gravitatorio, siempre presente como cualidad de una manera o de otra en una es-

cultura. El tamaño o escala de la concebida para el pasaje, junto a su irregularidad procurada por el dibujo de un polígono con todos sus lados diferentes, eran dos ingredientes que hacían de ella una estructura más ágil y cinética que la pieza realizada años atrás. Además, la posición espacial que le asigné con respecto al paño de la pared donde debía ser suspendida, añadía dinamismo a su situación.

En la maqueta dejé escapar una parte de su volumen fuera del pasaje, de forma que este asomara al espacio ya abierto, manteniendo la prudencia de no interferir en ningún momento el posible recorrido de los paseantes que caminaran por la urbanización. Hasta este momento, en las obras públicas en las que he intervenido siempre he intentado ser respetuoso con el espacio vital de aquellos que se acerquen a ellas,

haciéndoles experimentar la cordialidad propia de los espacios que he planteado. La intención de la escultura de penetrar en el espacio fuera del pasaje, hace que ésta comparta dos territorios distintos a la vez. Es lo que entendemos sin filosofar mucho, como una invasión fuera de sus límites propios, que como tal, de forma natural provoca un dinamismo y un desasosiego en el receptor cuando experimenta la pieza. Ahora después de los años, aunque la que se construyó finalmente también lo fue, creo que hubiera sido una aventura interesante haber producido esta otra pieza, pues ninguno de los mecanizados realizados por mí hasta la fecha, ha tenido un desarrollo de producción como el que habría podido tener éste. Sin embargo, al tener una autoría menos identificable con mi trabajo anterior, los promotores como yo suponía, prefirieron aceptar el otro proyecto. Las maquetas fueron presentadas en Julio del 2006. Una vez que ésta fue soslayada pasó al olvido, para concentrarme en la que se me había encargado. Sólo ahora que repaso este trabajo desde otra posición, vuelvo a recapacitar sobre sus cualidades y contemplo de acuerdo a su interés la posibilidad de su construcción en tiempos pretéritos.

La otra pieza elegida, se mantendría dentro de los límites del muro sin invadir en ningún momento el espacio contiguo a él. En cierta medida resultaba ser ésta una pieza más contenida en su despliegue espacial que la de la otra opción. Debo explicar brevemente, que la contención no quiebra la posibilidad de ocupación espacial; la espectacularidad, la violencia o la forma directa de ocupar un entorno puede ser más



Ilustración 19

fácil e inmediata de percibir para un público más amplio, si bien una pieza más silenciosa también lo puede hacer de forma más sutil, aportando detalles menos habituales para el «connoisseur», realmente no muy frecuente en este tipo de usanzas.

El antecedente de esta otra se puede encontrar en una pieza de suelo del año 1996 tallada en madera de roble. Aquella pieza de dimensiones también considerables 400 x 48 x 12 cm, dibujaba en su proyección horizontal la silueta de una tímida cruz, en la que los cuatro ángulos de los vértices robados al rectángulo original del material tienen una mínima dimensión. Sobre las dos superficies de las caras principales tallé 15 triángulos isósceles iguales, consecutivos e invertidos alternativamente, a los que hice coincidir las alturas de sus ángulos diferentes con perpendiculares a las dos paralelas que describen la longitud mayor de la pieza. Además de estos 15 triángulos isósceles, los extremos la escultura se cierran con dos triángulos rectángulos, resultantes de cortar la longitud de la tabla por dos de las mencionadas alturas de los isósceles. Quedarían por tanto incompletos dos triángulos isósceles en cada extremo. Las alturas referidas dividen la longitud de la superficie en 32 partes iguales. Son ellas las que definen las líneas decisorias de la talla junto a las hipotenusas de cada triángulo rectángulo en los que se dividen los isósceles. Además, dibujan una pendiente que transcurre de la piel más exterior del plano primigenio en uno de sus extremos, para ir penetrando en el material hasta llegar a su máxima profundidad en el lado opuesto. Las hipotenusas de los triángulos rectángulos o lados diferentes de los isósceles según se miren, se ajustan a la horizontal de dicho plano de referencia, definiendo la cumbrera del tejado a dos aguas que definen los dos triángulos consecutivos.

Si me extiendo en la descripción de la constitución exterior de esta pieza de madera, es porque dadas sus similitudes formales, apenas tendré que hacerlo luego con la pieza de la que verdaderamente nos estamos ocupando, y en cambio sí que puedo explicar mejor su procedencia pensando en las consecuentes interpretaciones que haga el lector. Se trata de una pieza «*Sin título*», cuyo grosor físico era realmente de 7 cm, pero que se levantaba ligeramente 5 cm más, cuando se apoyaba sobre el pavimento del espacio expositivo utilizando unos listones ocultos de una madera de menor densidad al roble. Es una escultura abstracta que se explica ante todo por el conjunto de sensaciones que puede transmitir. Estas sensaciones pudieron ser percibidas y reflejadas por José María Parreño, en un texto que me gustó mucho cuando le presenté unas piezas similares a la que me estoy refiriendo en una

visita que hizo a mi taller: *«El conocimiento llega a través de una obra de arte por la manera que nos induce a sentirla... Alfombras voladoras, balsas para espíritus que van a naufragar... Sentir, mirar, aprender a mirar y a sentir. De forma distinta a como lo hacemos por costumbre. Arrancarnos de la costumbre, aunque sea a costa de no entender, de dudar, de preguntarnos. A eso nos arriesgamos al ponernos ante una obra de arte y ante estas de Jorge Varas»* (42). La idea era dejar suspendida la escultura, transmitirle un estado de flotación como si de una alfombra mágica se tratara. Rompiendo la sensación de gravedad propia de toda materia dotada de masa, podría crear en el espectador cierto desasosiego.

Mientras producía estas obras hacían eco en mi aquellos versos de Miguel Ángel en los que se arrepentía de haber desperdiciado su vida dedicándosela al arte: *«Así la apasionada fantasía / que el arte hizo mi ídolo y monarca / conozco ahora estar de error cargada»*. Talladas pacientemente y estimuladas por algunas de las lecturas que yo frecuentaba en aquellos años, *«La piel de zapa»*. *He encontrado una motivación mas para el trabajo que estoy realizando... Como escultor cada vez que se configura una piel de zapa tu vida merma, se reduce inevitablemente»* (43), consciente de la pérdida vital que supone la dedicación escultórica, intentaba conformar unas obras —esculturas o dibujos— utilizando los mínimos recursos y deseando evitar todo aquello que pudiera ser superficial, anecdótico, un obstáculo para expresar ese sentido de desnudez, o de elementalidad que a veces somos capaces de descubrir en la complejidad de las apariencias. En ellas renunciaba a considerar la escultura exclusivamente como un elemento vertical al suelo sobre el que gravita su masa. Como se utiliza la pared para apoyar la pintura aquí se utilizaba el pavimento, obligando de ese modo al espectador a dirigir la mirada hacia el suelo adoptando una forma de percepción poco habitual cuando el asunto que miramos es una escultura. Quería asomarme a un paisaje que me parece sumamente interesante como motivo de exploración y contemplación: es el territorio de las ambigüedades, de la incertidumbre, de la indefinición. Esculturas de madera que pierden su carácter definitorio al desaparecer algo tan propio como es la dimensión, pero que sin embargo establecen de forma clara un lugar, piezas que se acercan intencionadamente al relieve y por tanto al plano, pero que se afirman claramente en lo corpóreo, pues están trabajadas desde diferentes caras que a veces se muestran y otras se ocultan intencionadamente para que solo puedan ser presentidas. El arte lo entendía en aquel momento como una manifestación de afirmaciones y negaciones, de ausencias y presencias. Diálogos entro lo que es y no es, entre la materia corpórea y el vacío inasible.

Por eso en esas piezas era determinante y a mi modo de ver sugerentemente bello, ese espacio restante entre la pieza y el solado de apoyo. Ese espacio incierto y enigmático entre el muro soporte y el cuerpo de la escultura, cuando ya la trasladé en este proyecto a la pared, separando ambos elementos aproximadamente 10 cm. Y es que según la iluminación incidía en ella, proyectaba unas hermosas sombras que repetían el continuo quebranto de las líneas que concretaban los planos de las superficies. La imagen de la pieza «acostada» me evocaba a un río en su discurrir. A aquel que mencionaba Heráclito como continuo y cambiante a la vez. Sólo que ahora, ese transcurrir fluvial se debía articular con el del receptor del conjunto, aludiendo a una señal que pudiera participar en la experiencia hasta cierto punto inefable de la que participan artista y peregrino. Como la Vía Láctea, espinazo de la noche para los bosquimanos del Kalahari; río por el que vagan las almas de los muertos para los chinos; río Nilo que continúa hasta el cielo regando también la morada de los dioses o que sube sus aguas para formar la lluvia según los incas. Como la estela dejada por una maravillosa estrella que nos permite rastrear el camino hacia un lugar deseado, quería que fuera el establecerse de esta otra pieza. Como la estrella que se le apareció a Carlomagno señalándole la dirección para llegar hasta Compostela. Señal o indicador que reconforta, similar a los que conocemos por algunas fantásticas historias míticas, que vienen a confirmar a los protagonistas en la decisión de realizar una acción transcendente. Los Magos de Oriente, Moisés u Odiseo podrían entrar en la lista de personajes a los que me refiero.

Con fines prácticos resulta una solución natural trasladar la pieza del suelo al muro. Las piezas horizontales no permiten una fácil comercialización, pues todas ellas demandan una extensión considerable de un espacio tan valioso como resulta serlo el horizontal. Al disponerse en un espacio frecuentemente pensado para otros fines, estas piezas de suelo cuando causaban la emoción suficiente para que fueran requeridas por algún coleccionista o institución era, para colocarlas suspendidas en un muro. Ciertamente pierden radicalidad, pero al menos podía cerrar el círculo que reforzaba mi labor de escultor, encontrándoles un destinatario que las pudiera disfrutar aunque fuera con un sentido diferente.



Ilustración 20

Específicamente ésta en concreto se pensó para estar unida a una pared. Colgándolas en un muro, éste también se hace visible, se activa la función compositiva de la arquitectura estimulándola para que abandone la posición de simple contenedor pasivo. La escultura entonces asume un carácter «ambiental», intentando establecer un espacio activo que envuelva al espectador. Mi intención era concienciar al sujeto perceptor, para que cayera en la cuenta de las condiciones físicas de un espacio que declaradamente había sido modificado.

La maqueta fue entregada cinco meses después de la primera visita invernala que me he referido al principio de este apartado. En ella establecía la relación entre las dos piezas en el pasaje. Las dos se integraban en él implicándose en sus condiciones arquitectónicas, pero esta integración se realizaba evitando la espectacularidad y en cierto sentido, también el exceso monumental. Trataba de dotar a todo el pasaje de presencia (término tan del gusto de Tony Smith) utilizando la escultura como vehículo para alcanzarla. La aplicación de la escala, encontrar la rotundidad formal, así como establecer un elemento centralizador, son atribuciones importantes con las que podemos dotar a la escultura de dicha presencia. A Tony Smith, fue el encuentro con un sencillo y viejo fichero de madera pintado de negro lo que le arrebató el sueño: «*Ya no podía dormir. Seguía viendo la caja negra*» escribía el autor en un escueto comentario en el que se aleja de cualquier alusión a lo enigmático o misterioso. Sin embargo aquel fichero con su forma de caja y su negritud, provocó inesperadamente el surgir relampagueante de algo que existe, y que normalmente hubiera pasado desapercibido. Aunque carezca de sentido y de significado la presencia de este fichero fue capaz de desasosegar a aquel que de repente lo miró. Muchas imágenes pasan habitualmente inadvertidas, pero por eso su capacidad de evocación no se agota en lo que simplemente vemos. El cubo de Tony Smith aun carente de toda simbología, va mas allá de la concreta mirada específica. Desde este punto de vista me parece lógico pensar que toda presencia, supone un sujeto que una vez que es inquietado «su ver», otorgará garantía de existencia a la obra a partir de las plurales relaciones que demanda como presunto objeto artístico.

En consonancia a la valoración que hace del término George Steiner en su texto *Presencias reales* como reclamo de «*lo otro*», entreveo una presuposición de presencia en el acto artístico y en su recepción. Soy consciente de que cualquier discurso asume unas limitaciones que dificultan extraer una significación definitiva del sentido propuesto. Mi escultura estaba constituida de elementos que ac-

túan unos sobre otros y al mismo tiempo sobre el sujeto perceptor. Se trata nunca mejor dicho, de un pasaje relacional que intenta convocar un pasaje a la interioridad. El acto de ver no es un registro mecánico. Ni aun contando con las imprecisiones mecanicistas de un electrocardiograma, no podemos equiparar nuestra visión con el grado de rigor con que este capta determinados aspectos de nuestro corazón. El acto de ver no nos proporciona evidencias objetivas, sino que más bien inquieta y agita nuestra experiencia. Introduciéndose en ella, la forma significativa de esta pieza intentaba convocar su presencia, evitando mantener en su constitución cualquier clase de elemento centralizador. Las dimensiones y el aspecto físico del pasaje donde el espectador se debe introducir, unidas a la tensión producida por el diálogo que establecen las dos piezas colocadas en los márgenes opuestos del mismo, provocan la pérdida de ese centro que normalmente imanta al espectador conduciéndole hacia él. En este caso la disposición de los elementos pretendía evitar las posiciones estáticas, intentando mantener la agilidad y el dinamismo propio del caminar. A veces, el perceptor puede parar, si es caminante bien merece un descanso, pero si es sensible a lo propuesto será su mirada la que deba continuar explorando y recorriendo el espacio, para así tener un conocimiento más preciso de él. Al haberse anulado el centro, bipolarizando la ubicación de los volúmenes en un amplio corredor, en lugar de rodear el espectador a la escultura son las piezas las que le rodean a él. Los volúmenes son precisamente los responsables de interrumpir la continuidad espacial, creando un entorno en el que el espectador se sienta incluido.

La presencia a la que nos referimos, se relaciona por compartir la misma raíz, con otro término muy familiar para el arte contemporáneo: la presentación. Cuando actualmente dejamos ver nuestros trabajos en las exposiciones, lo hacemos frecuentemente pensando menos en la representación para centrarnos en lo que denominamos presentación. Esta disposición provoca algunos cambios en los objetivos de la estética, al priorizar las posibilidades receptivas de la obra sobre las puramente creativas, o al menos sitúa las dos en el mismo nivel de importancia.

Una parte importante de la escultura contemporánea, sobre todo a partir de los años 60, ha huido como consecuencia de una oposición intencionada con la tradición de la representación del cuerpo humano. Sin embargo, por las características que le son inherentes a una práctica que reclama por encima de todo la fisicidad de su presencia, (aun cuando la niegue explícitamente) se le hace dificultoso renunciar

totalmente al antropomorfismo en su desarrollo procesual. La escultura contemporánea, ha deseado y así lo ha conseguido que la figura humana no sea el único y principal tema al que dedique su interés. Como consecuencia, ha alcanzado un nivel de madurez capaz de vislumbrar otros valores esenciales que habían permanecido supeditados a la figura. Actualmente, pasadas unas cuantas décadas desde que se pusieron de manifiesto estas posturas contrarias a la alusión a nuestra anatomía, parece lógico que esta posición ideológica se pueda relajar. En cualquier caso, es el autor el que debe tomar de acuerdo a su conciencia y a la autenticidad de lo que quiera proponer su propia dirección, dado que finalmente el acto creador se soporta y se mantiene en el tiempo como consecuencia de su propia voluntad.

Uno de los autores que más interesantes me resultan, pese a las diferencias formales con mi trabajo en cuanto a la reorientación que se da a la representación de nuestro cuerpo, es el alemán Stephan Balkenhol. *«El motivo de que haga obras figurativas, de que vuelva a la figuración, es en parte una reacción contra el arte desapasionado, racional y escasamente sensual de los años 70...»* Pero la sensualidad es una determinación estética discutible de definición subjetiva, y por eso una aparentemente gélida proposición matemática puede provocar incontables convulsiones de placer. Pese a lo cuestionable de estas manifestaciones del autor que confirman la diferencia que hay entre sus trabajos y los míos, no por ello dejo de reconocer la admiración que me causan sus personajes.

Una de sus primeras obras, desaparecida hoy, eran unas cabezas modeladas en arcilla nacidas a partir del deseo de establecer una distancia frente a la abstracción vigente, significándose con ellas ya como un autor genuino apartado de las propuestas estéticas de carácter geométrico. En esta línea, su obra se me hace atractiva por el manifiesto alejamiento de la espectacularidad y del impacto desestabilizador, tan propio de los escultores cuando alcanzan una situación mediática importante. Al contrario, sus figuras sugieren, seduciéndonos sin premura, sin recurrir nunca a la violencia. Talladas con una factura excelente, propia de un destacado conocedor del medio con el que se expresa, conforman un trabajo que no requiere lecturas engañosas ni sofisticadas, y permite modos de percepción claros y transparentes sin llegar a niveles complejos de análisis a la hora de situarnos ante ellas. Frente a la aparente distancia que parece existir entre mi geometría y su figura humana, este escultor plantea un momento de proximidad al utilizar materiales comunes (madera) y cuando significativamente afirma: *«Ahora mucho es demasiado»*, lo que le lleva desde los años

ochenta, a desprenderse de aquellos recursos expresivos que no le resultan imprescindibles. En este rastreo de lo elemental, procurará obtener soluciones que se adecuen todo lo posible al material empleado, consiguiendo de ese modo otorgar a la pieza un carácter propio, apartándola de la posibilidad de tener la misma existencia en cerámica, en mármol, u otro material y consiguiendo de esta forma encontrar un nuevo grado de expresividad formal.

Fue en el tiempo en el que diseñaba esta obra, cuando en mi proyecto resurge un interés por ciertas alusiones antropomórficas. En Burgos, a pesar de ya no representar ninguna figura humana, las proporciones y la disposición del volumen vertical, así como la conciencia de la participación e interacción del espectador en el espacio planteado, evitan la disociación precisamente de esta idea. Según mi parecer, el escultor no debe en ningún caso dejarse llevar por las modas o corrientes de la época. Por eso no veo ningún impedimento en continuar la tradición representativa antropomórfica que tantos buenos frutos ha forjado. Como veremos en el próximo capítulo, la obra pública realizada por mí tres años después a ésta, estará construida tratando de recoger el sentimiento que a mí me transmitía el cuerpo humano cuando fue proyectada.

Las esculturas de Balkenhol parecen estar planeadas como imágenes dialécticas, en las que la simplicidad visual conversa con un trabajo construido a



Ilustración 21

partir de un lenguaje y una conceptualización intencionadamente comprometidos con la historia de la escultura. En ellas su propósito evocativo, su ambigüedad aparente, cuestionan algunos criterios fundacionales del contexto de la escultura próxima al artista en el tiempo, concretada a partir de una geometrización esencial que no pretende ir más allá de lo específicamente objetual y que niega al mismo tiempo a la imagen su poder para imponer una visualidad como apertura. A pesar de las diferencias, comparto algunas ideas con este artista franco-alemán.

3.2.3. Definición

En Menorca, con vistas a la Bahía de Tirant y al espolón más nórdico de la isla que es el faro del cabo de Caballería, durante el mes de Agosto de ese mismo año 2006, me dediqué a ajustar y acabar de precisar el proyecto elegido.

«Estoy realizando los planos de construcción de las piezas. En ellos acabo de matizar la resolución formal y estudio diferentes posibilidades de construcción. La pieza grande plantea dos formas de resolución, soldadura y mecanización. La soldadura permitiría realizar una pieza con poco peso, pero tendríamos problemas de definición en el dibujo. El mecanizado complica la construcción por el peso y por la dificultad que supone mecanizar una pieza tan grande. Sin embargo teóricamente la resolución ha de ser muy superior» (44). Esta reflexión además de expresar la situación procesual en la que me encontraba, confirma la importancia que tiene el dibujo como técnica idónea para pensar, para abordar incluso de otro modo problemas filosóficos esenciales. Dibujar es pensar, incluyendo directamente en este pensamiento a la experiencia y a la intuición. En este sentido aunque pueda desviar un poco el asunto que estamos tratando, quiero avisar de la poca importancia que se le concede a este lenguaje o medio de expresión conceptual, desterrándolo prácti-



Ilustración 22

camente de las programaciones curriculares en nuestro sistema educativo elemental. Me parece por tanto correcto hacer un llamamiento a la cordura y a la concienciación sobre esta problemática, para que no se penalice a nuestra juventud con una dirección educativa irresponsable y deficitaria. Atendiendo a esta observación, creo conveniente estudiar la posibilidad de potenciar una disciplina en la que a lo largo de la historia nuestro país ha demostrado un especial talento. Adoptando incluso ya una postura racial, me pregunto porque aquellos que organizan nuestra educación y nuestro sistema cultural, se empeñan en sancionar aquellas áreas del conocimiento en las que hemos demostrado estar más cualificados para destacar profesionalmente. ¿Por qué no fomentar nuestras potentes herramientas culturales como hacen otros países, en lugar de dejarlas morir a causa del olvido y de la desatención? ¿Por qué en un país de grandes arquitectos, pintores, ingenieros, escultores, diseñadores..., se tiene tan desatendida la materia del que resulta ser el lenguaje referencial por excelencia para estos profesionales?

A veces pienso que en nuestro país se teme a la creatividad, y finalmente se opta por mantener un contexto donde sólo valga la operatividad funcional dirigida por el poder y el mundo empresarial. Por eso se destierran aquellas disciplinas que fomentan la autoconstrucción, sin observar la importancia que tiene el que abramos los ojos a nuestra propia naturaleza. Mientras no se cambie esta inclinación proyectando el pensamiento hacia el futuro, no podremos resurgir de nuestra mediocridad con respecto a los grandes estados europeos. En este país el talento de cada cual solo puede hacerse valer si se cuenta con «posibles» de diversa índole o con una voluntad de acero. No podemos proyectar un futuro basado en la inmediatez. Tenemos que dar cabida a todo el mundo, pero debemos reconocer que las tareas prosaicas cualquiera está capacitado para hacerlas y que si queremos destacar, debemos buscar la excelencia con una educación que por diferentes medios fomente la creatividad. Debemos exigir un sistema cultural que motive el pensamiento, que permita prosperar intelectualmente a aquel que demuestre su valía, y no contentarnos con una simple profesionalización transitoria sometida a los caprichos e intereses del mercado. El dibujo resulta ser un lenguaje ideal para conseguir estos justos fines.

Defiendo con pasión el dibujo porque es una herramienta fundamental para conformar mi obra, pero debo añadir que será a partir de iniciarme en el trabajo con el aluminio y con el espacio público, cuando revalorice su importancia en mi trabajo. En

plena vorágine creativa, este sentimiento lo expresaba en un texto destinado a acompañar las obras de una exposición colectiva de artistas de la Comunidad de Madrid:

«30 Diciembre 2005. 5 de la mañana. Nadie había visto a Ahab en los primeros días de travesía, a los marineros les parecía en un principio que el barco carecía de capitán que lo gobernara, sin embargo aquellos que se despertaban en la profundidad de la noche podían oír su pasear por cubierta al ritmo de los golpes que producía su pierna tallada en hueso al percutir en la madera de la embarcación. Porque es en la noche donde establecemos las estrategias que debemos seguir para intentar capturar aquello que sabemos inalcanzable. Es en esta nocturnidad no banalizada, donde ciertos animales ven una realidad diferente mientras otros duermen. Y aunque los ejercicios en la oscuridad no son patrimonio exclusivo de artistas, sí que nosotros los canalizamos para desarrollar o plantear muchas de las problemáticas que nos ocupan. Porque como me decía un buen profesor, un artista es ante todo una persona que duerme poco y dibuja mucho por las noches, dibujos que a veces ni siquiera llegan a materializarse físicamente, sino que son trazados imaginariamente mientras estamos tumbados en la cama mirando para adentro.

Ahab no perseguía ballenas» (45).

La negra noche que hace desaparecer los objetos, que para Merleau-Ponty permite una «*espacialidad sin cosas*», estimula también la conciencia del dibujante que mantengo en el tiempo en que intento escribir este texto. La desaparición de los perfiles de lo que nos rodea a la luz del día establece un espacio idóneo para la especulación, pues agudizando mas nuestra perceptibilidad, al mismo tiempo que se hace invisible lo próximo, podemos ver aunque sea entre tinieblas lo más alejado. El dibujo es concentración en alguna clase de diligencia. Es un monólogo procesual, permite al definir una forma que la realidad se haga efectiva en nuestra conciencia. Reprimiendo la nitidez de la visión, podemos acceder a pensar con otra clase de claridad.

La configuración gráfica de la escultura, su realización representativa, incluso su comprensión final, no puede desligarse del concepto de materia. Sobre esta materia es sobre lo que la conciencia trabaja para conformarla, cuando incluso esta materia se hace inmaterial y entonces la denominamos concepto. De la misma manera que entonces, ahora en muchas madrugadas antes de ponerme en la tarea efectiva de escribir, trato de delinear, de utilizar el dibujo como medio referencial que

me permita seguir componiendo este texto, intentado alejarme lo menos posible de mi tarea de escultor, pues como ya he dicho mi propósito se vería colmado si finalmente esta labor se viera y al mismo tiempo nos mirara, -ahora hago mención a Didi-Huberman-, como si fuera una escultura.

Vuelvo a mi estío menorquín, momento del año en el que la limitación geográfica, tan interiorizada en mi mente, me permite recapacitar sobre el transcurso mas ajetreado del curso. Desde este «*enclave mágico para el imaginador solitario*» (46), desde la más apátrida de nuestras islas mediterráneas, dibujaba la configuración y la proporción final que le daría a ambas construcciones. Pensando, aunque todavía sin precisar de forma definitiva los planos de construcción, pues entonces aún no había recibido presupuestos de los talleres con los que habitualmente trabajaba y ello me impedía cerrar las decisiones que debía tomar.

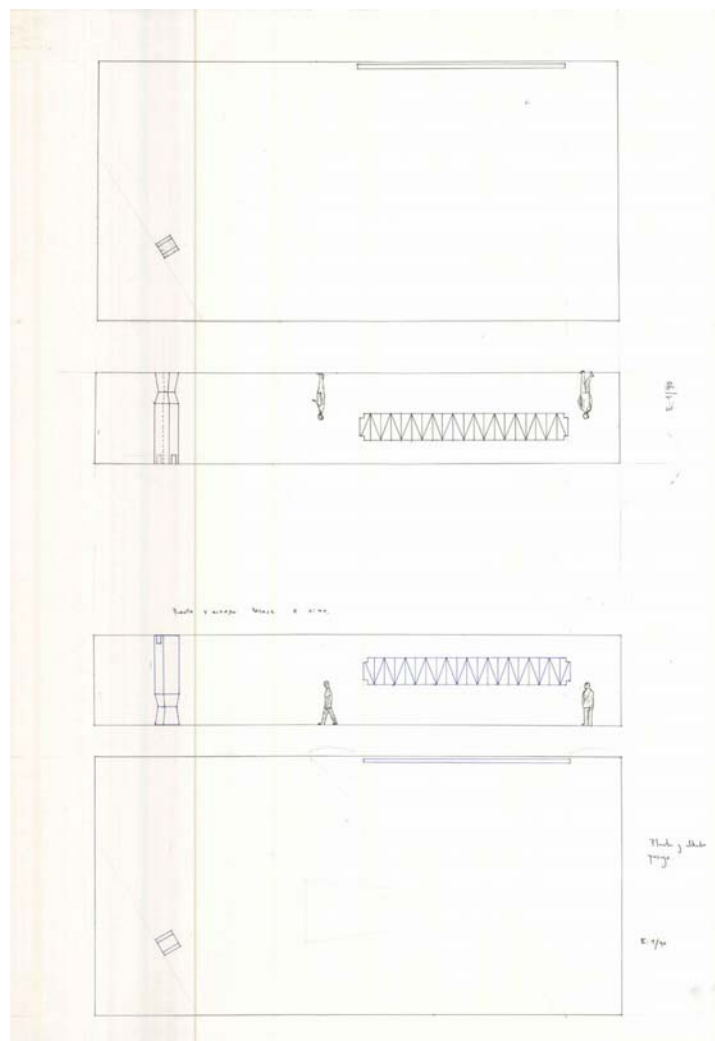


Ilustración 23

Considerando la especificación posicional de ambas piezas, decidí que se construyeran en aluminio, material que como explicaré más adelante gozaba de una cualificación idónea para esta intervención. La pieza menor apenas ofrecía dudas sobre el camino a seguir para resolverla constructivamente. Mi intención era fabricarla con chapones soldados, sabiendo que dado el tamaño, apenas necesitaría refuerzos interiores para fortalecer la estructura. Para conseguir una mayor precisión geométrica, mi intención era, una vez construida la figura, aprovechar su definición ortogonal y que fuera finalmente mecanizada. Pero solo podía atender al aspecto aparental de lo que sería propiamente escultura. Al no conocer la configuración definitiva del diseño urbanístico del espacio, solo podía conjeturar sobre la necesidad de determinados elementos supletorios encargados de hacer posible la instalación.

Como la pieza vertical predisponía una sencilla construcción, mi principal preocupación en aquel momento era como solucionar la otra pieza de mayor dimensión, utilizando una técnica que me permitiera construir con solvencia una geometría con inconvenientes de resolución, dada la sutilidad de los cambios de dirección de los planos que la configuran. El mecanizado era el camino más seguro para definir esta geometría, pero para hacer posible este método se hacía necesario un importante

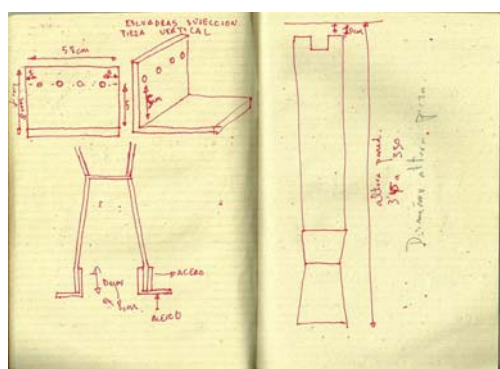


Ilustración 24

grueso de chapa, que consecuentemente nos procuraría una estructura muy pesada para suspender en un muro. Otro aspecto desfavorable que me planteaba utilizando este método, era el supuesto elevado coste de producción que alcanzaría una pieza con tantos metros de mecanizado y con tanto material desalojado sobrante de las chapas originales de aluminio.

La soldadura sería menos costosa, pero era predecible que también la geometría conseguida, fuera menos exacta con respecto al dibujo de los planos con los que se representaba la apariencia deseada. Los cordones de soldadura en las aristas, exigirían una rectificación con amoladora manual que nunca alcanzaría la precisión de una máquina de control numérico. Además, el calentamiento al que sería sometido el material, podría provocar retorcimientos en él, que desvirtuarían el paralelismo de las chapas anterior y posterior sobre el que estarían modeladas las triangulaciones.

Apostado en este oscilar alternativo de presunciones, tracé al menos ese verano la definición de ambas piezas y tanteé utilizando esta portentosa herramienta que es el dibujo, las posibles soluciones constructivas que aplicaría dependiendo del procedimiento elegido.

«El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho» (47) «Cuanto más dibujo, mejor veo y más cosas entiendo» (48) parece que en estas frases Cervantes y Serra se hubieran puesto de acuerdo en hacer coincidir lectura y dibujo como vehículos de conocimiento. Según dibujaba ambas piezas, realizaba al mismo tiempo

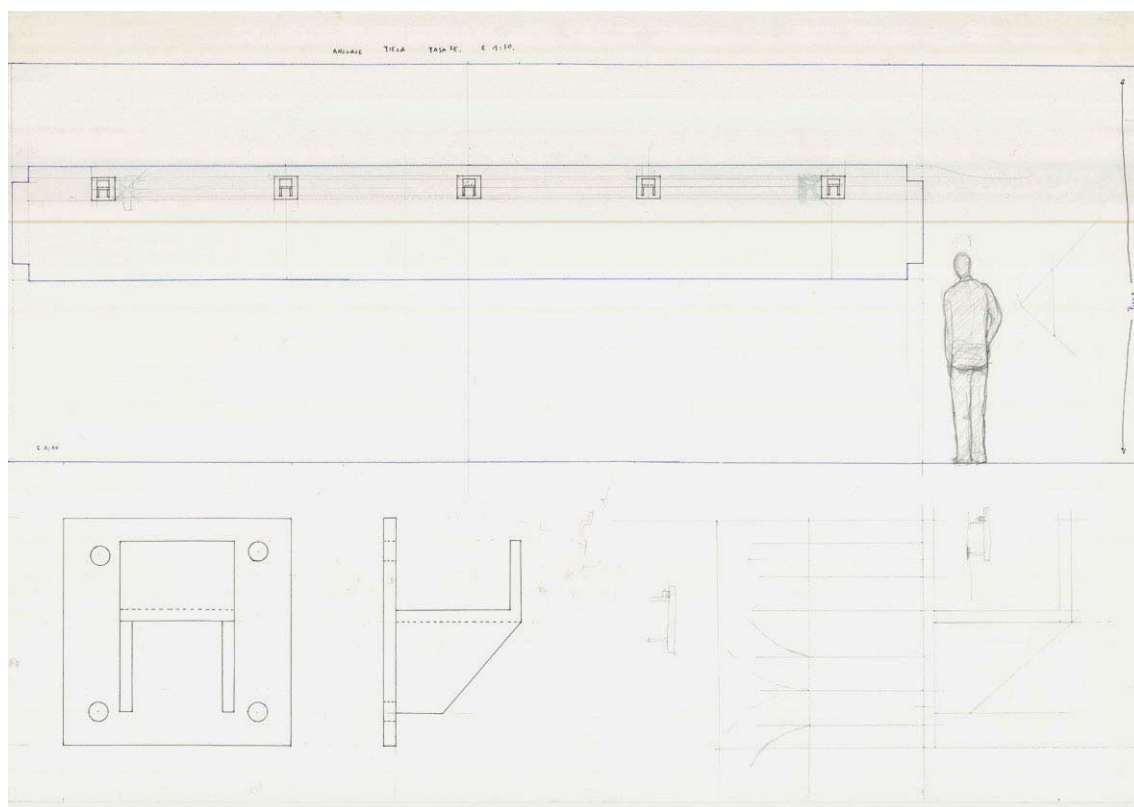


Ilustración 25

una actividad procuradora de estilo y de carácter. En aquellos dibujos de escultor, según iba trazando unas pocas líneas sobre el papel, los indicios de construcción comenzaban a vislumbrarse. «Hay que dibujar pensando en el problema escultórico. ¿Dónde estamos? ¿Hacia dónde queremos ir? El dibujo como vehículo conformador de la obra. Autoanálisis, visión y reflexión. De momento nada, pero debemos estar al acecho, en cualquier momento puede aparecer la presa. Orden, papel a mano y lápices afilados. Lo sencillo y lo humilde es lo más difícil de conseguir» (49). En esta reflexión equiparó las estrategias a seguir por la persona que dibuja con las del caza-

dor. En diciembre, una vez que mostré los planos de la pieza de mayor tamaño en varios talleres, encontré uno en el que su director se comprometía a realizar la pieza mecanizada con un presupuesto que resultaba interesante. En dicho taller disponían como me explicó su encargado F., de una fresadora que permitía mecanizar piezas de 2900 mm de longitud y de 1100 mm de anchura, con un grueso que sobrepasaba con holgura el que yo en cualquier caso necesitaría. Mi experiencia como cazador es inexistente, pues no he practicado nunca esta actividad, pero como pescador aficionado estival, sí que soy consciente que dependiendo de la especie que se quiera capturar son más idóneas unas estrategias que otras. Con el dibujo utilizado para diseñar una escultura ocurre lo mismo, dependiendo de las cualidades de lo que queramos construir, el curso de lo que tracemos sobre el papel tomará itinerarios variados, a veces, como en esta ocasión, incluso insospechados.

El primer y quizá primordial factor que orientaría mis pasos a seguir sería sin lugar a dudas el material elegido, en este caso el aluminio. Como cualquier materia, el aluminio está cualificado con unas posibilidades y unas limitaciones constructivas que condicionan sus aplicaciones más o menos industriales. Para construir con garantías se hace indispensable un conocimiento del material utilizado, para así saber a qué procesos de transformación le podemos someter.

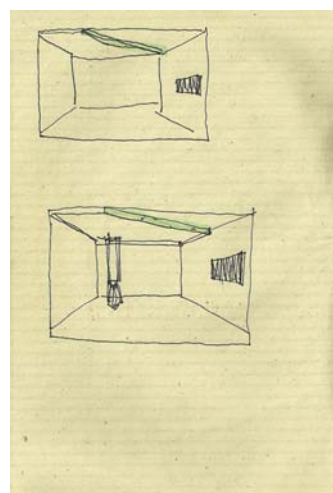


Ilustración 26

3.2.4. Aluminio

En el año 1998 la galería con la que trabajaba en aquel momento, Adriana Schmidt localizada en Stuttgart (Alemania), quiso organizar una exposición de escultura española en pequeño formato, acompañada de dibujos de los propios artistas participantes que por diferentes motivos pudieran estar relacionados con las piezas presentadas. Para mi satisfacción la directora de la galería incluyó trabajos míos en el proyecto, permitiendo el dialogo de mis obras con las de otros escultores de generaciones anteriores a la mía a los que yo respetaba. Los autores que me acompañaban en el proyecto eran Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Susana Solano y Miguel Letxchundi. Con las ganas y la ilusión que me acompañaban en aquellos años, siendo éste un talante que todavía conservo, aunque he de reconocer que es posible que haya perdido ese impulso propio de la juventud que me

instaba a hacer las cosas con una premura que con el tiempo se modera, construí para el evento dos piezas en madera de iroco de 70 x 10 x 10 cm, con sus correspondientes dibujos sobre papel de 100 x 70 cm. Estas piezas ampliaban el trabajo que venía realizando, sustentado en una geometría sencilla y eficaz desde el punto de vista perceptivo. Menos impulsivo ahora que antes, con la templanza que me proporciona la experiencia observo con más cautela las estrategias que se pueden seguir para actuar con mayor seguridad. Desde esta posición, cuando ahora miro estas piezas, me doy cuenta de que entre ambas se establecía un salto formal llamativo y comprendo que se estaba gestando un desarrollo importante en la evolución de mi obra.

Una escultura resultaba ser una forma prismática de sección cuadrada, a la que mordía en la parte inferior mediante planos inclinados con respecto a las caras del prisma, al mismo tiempo paralelos, a rectas horizontales apoyadas sobre dichas caras. De este modo estos planos se intersecaban entre sí formando una cuña. La forma prismática de esta pieza, se emparenta con la pieza vertical de este proyecto. En ambas se preservaba su origen, pues apenas había intervenido su constitución geométrica original para que la lectura que prescribiera se resolviera de forma rápida, consintiendo la prolongación de su recuerdo con facilidad en la memoria del espectador una vez percibida. La segunda pieza continuaba una exploración formal iniciada unos años antes, en la cual mediante triangulaciones intervenía las aristas del prisma del que partía para generar la forma definitiva.

En realidad esta segunda pieza era una versión reducida de una escultura de la serie titulada *El tronco del faraón*, firmada el año anterior y tallada en un bloque de pino con dimensiones de 230 x 30 x 30 cm. A partir del asequible formato de estas dos piezas, se me ocurrió la posibilidad de realizar un fundido de ambas, pensando en conseguir una obra que alcanzara una mayor estabilidad que la madera, ya que este material siempre conlleva una problemática debido a su perfil cualitativo. Esta pareja de esculturas fueron fundidas a la arena utilizando el aluminio como colada en un taller de Torrejón de Ardoz, previendo la marcha de las originales a Alemania (una vez éstas fueran recuperadas, tuvieron que ser limpiadas y repasadas, dado que lógicamente se perjudicaron como consecuencia de haber sido utilizadas como moldes para la fundición).

Uno de los motivos por los que elegí el aluminio fue su inhabitual aplicación hasta el momento en elaboraciones escultóricas. Utilizando este material podría

añadir a lo construido connotaciones de contemporaneidad. Otro elemento de valoración era su baja densidad, propiedad que le cualifica como metal más ligero que otros como son el hierro o el bronce, manteniendo a la vez una estabilidad adecuada. Pronto empezaron a cobrar importancia otros aspectos del material como son el color o la textura.

Mi sorpresa fue grande cuando al entregarme los resultados en metal, las piezas fundidas no respondían a los resultados que yo tenía previstos. La configuración formal que daba el metal distaba de los efectos que se manifestaban en la madera. En el material leñoso las rectas eran percibidas como rectas, las



Ilustración 27

aristas vivas producidas por la intersección entre dos planos que en este material se veían como rectas trazadas con bastante precisión, ahora se manifestaban con interrupciones entre sus dos extremos o puntos que las definían. De ese modo, se producían unas deformaciones que imposibilitaban al cuerpo producido como pieza definitiva para mostrar, puesto que no aprobaba las exigencias formales de precisión que yo tenía previsto.

Durante este proceso pude experimentar algo que ya sabía, pero que nunca había comprobado con tanta claridad; que cada material admite unas posibilidades de definición, unas exigencias constructivas que se delatan como en este caso, cuando la configuración corpórea no es la adecuada. La madera es un material que tiene dibujo, que no tiene una densidad alta, en el caso de aquellas obras de iroco era de alrededor de 650 kg/m^3 , por lo que las aristas rectas se construían en ella con

corrección y asimilaban bien los defectos propios de un trabajo manufacturado a mano, ya sea con máquinas-herramientas ligeras o pesadas (lijadora de banda, cepillo eléctrico, radial), o con herramientas simples (escofinas, gubias, azuelas, formones, cepillos). Sus aristas se veían correctamente, con la tensión necesaria para que su interpretación perceptiva no resultase extraña. El aluminio con densidad de 2698 kg/m^3 , con un color neutro y lo que es más importante totalmente homogéneo, es un material que no oferta muchas distracciones referidas a su apariencia, lo que le obliga a exigir una mayor precisión formal; delataba inmediatamente las imperfecciones y las desigualdades en la definición de las aristas, que sin embargo en la madera pasaban totalmente desapercibidas.

A pesar de la decepción (los escultores somos concienzudos cuando nos proponemos un objetivo) no di el producto por perdido, pues se vislumbraba una solución satisfactoria. Entonces me obligué a dedicar varias jornadas a la rectificación de los resultados obtenidos en la fundición. El trabajo fue duro y entretenido, infructuoso con respecto a los resultados inmediatos que nos posibilitan los procesos industriales de producción, si no fuera por las consecuencias que se derivaron de él en los meses posteriores.

La pastosidad del aluminio embotaba rápidamente las herramientas que utilizaba, los discos de radial, las escofinas o limas se inutilizaban al poco tiempo de aplicarlas sobre la superficie. No obstante después de horas de trabajo, de muchos discos estropeados y de muchas limas o escofinas limpiadas con la carda, conseguí proporcionar una apariencia a las figuras que me satisfizo y que justificó el esfuerzo realizado. Felizmente, una de ellas



Ilustración 28

fue vendida en la Feria de Arte Contemporáneo de Caracas, a un coleccionista de Miami al año siguiente y la otra sirvió para continuar mis experimentaciones con el metal.

Unos meses después de haber acabado estas piezas, me citaron en Caja Madrid para confiarme la producción de una edición de 65 ejemplares que sirviera para cubrir los premios de los Certámenes convocados por esta entidad, orientados a promover actividades creativas y otros eventos culturales. Era la primera vez que se me encargaba la realización de una edición de esculturas. Si bien unos años antes había editado una edición de 125 serigrafías para una galería portuguesa, nunca me había visto en la situación que tenía que resolver en aquel momento. Mi inquietud principal entonces, era encontrar una forma de fabricación que me eximiera a mí de tener que repetir los mismos procesos constructivos en cada una de las piezas. Se trataba de justificar el valor creativo de la obra, evitándome en la medida que fuera posible el trabajo repetitivo que se asemeja a los modos productivos de una cadena de montaje.

La madera no me servía como material para el pequeño formato de la edición que me habían requerido (aproximadamente 300 x 45 x 45 mm). Aunque utilizara un pantógrafo su repaso sería muy entretenido, pero además la baja densidad de este material (el ébano sería excesivamente caro), no me permitiría obtener la solidez y rotundidad de la factura de pieza que yo deseaba. El aluminio en aquel momento era el material que apuntaba a ser el elegido para desarrollar el proyecto, pero la fundición como había comprobado, me obligaba a realizar un modelo de una precisión impredecible si se intentaba manufacturar. Los engaños perceptivos que provocan las cualidades físicas de los materiales, unido a nuestros propios condicionantes como «artesanos», no me garantizaban el éxito de la operación. Con esto no quiero que se entienda que el trabajo manual sea impreciso, sino que tiene una precisión distinta a la de la máquina, y en ese momento concreto no era la que buscaba. Es más, podía prever el fracaso del procedimiento, dedicando un tiempo no pagado a la rectificación y el repaso de cada una de las piezas.

Ante esta disyuntiva, mientras una mañana de primavera iba conduciendo hacia mi taller, (curiosamente conducir es una acción que estimula mi imaginación, es un tiempo en el cual he resuelto muchas de las problemáticas que han surgido durante mi experiencia de escultor; aunque también he de decir que en ocasiones no he podido realizar las dos acciones en paralelo, teniendo que parar el coche apartándome en el arcén, como consecuencia de la tensión derivada de la

resolución del problema que me impedía mantener la atención a la carretera) pensé que igual que se fabricaban piezas en serie con una precisión de centésimas de milímetro, se podrían fabricar mis esculturas que estaban construidas a partir de una geometría más sencilla que la aplicada en muchos trabajos industriales.

Dirigí entonces mi Volkswagen Polo hacia mi laboratorio experimental, para esa misma tarde tallar una versión reducida en las medidas requeridas para el encargo, de una de las piezas que semanas antes había fundido. Narrando estos hechos, resulta creíble pensar que yo estuviera leyendo en aquel momento a Walter Benjamin. Sin embargo no era así; de manera muy natural, sin haber llegado todavía a mis manos el texto de este autor que hace referencia a estas problemáticas productivas, se me rebeló esa intuición suya expuesta a mediados de los años treinta: *«La fundación de nuestras bellas artes y la fijación de sus distintos tipos y usos se remontan a una época que se distingue marcadamente de la nuestra y a hombres cuyo poder sobre las cosas y las circunstancias era insignificante en comparación con el nuestro. Pero el sorprendente crecimiento de nuestros medios y la adaptabilidad y precisión que han alcanzado nos aseguran para un futuro próximo profundas transformaciones en la industria de lo bello. En todas las artes hay una parte física que ya no puede ser vista y tratada como antes; que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia ni el espacio ni el tiempo son desde hace veinte años lo que habían sido siempre. Debemos esperar innovaciones tan grandes que transformen el conjunto de las técnicas de las artes y afecten así a la invención misma y alcancen tal vez finalmente a transformar de manera asombrosa la noción misma del arte»* (50).

En alguna conversación anterior a estos acontecimientos con un amigo ingeniero, habíamos hablado de la viabilidad de construcción de mis piezas mediante mecanizado industrial, cuando todavía yo no sabía exactamente en qué consistía aquel procedimiento, y lo asociaba a las operaciones que se realizan en carpintería y ebanistería que también llevan ese nombre. No estaba muy mal encaminado, a fin de cuentas los efectos que se producen sobre la madera son similares y ambas operaciones persiguen la misma finalidad: conformar la materia. La diferencia se verifica en las distintas posibilidades operativas de las máquinas según estén dedicadas a trabajar con metal y plásticos, o con madera.

Con estas cavilaciones burbujeando en mi pensamiento, recogí de las páginas amarillas un numeroso listado de empresas que próximas a mi taller, se dedicaran a

realizar la actividad de mecanizado que podría permitirme producir la edición propuesta por el banco madrileño, para luego visitarles con un modelo en mano explicándoles mis intenciones. Aunque en más de un taller de los consultados pude percibir la cara de sorpresa que ponían los diferentes encargados ante lo poco habitual que para ellos resultaban mis propósitos, en ningún momento se me transmitió una negación rotunda con respecto a lo que pretendía. En algunos, me dijeron que tenían mucha producción pendiente y entonces tendría que esperar un tiempo (eran tiempos de bonanza económica todavía), en otros acostumbrados a las grandes tiradas de una pieza industrial, que la operación era complicada dado el escaso número de ejemplares demandados por mí (65 copias). A veces vi una disposición a aceptar precios irrisorios, en este caso el aspecto del taller no me ofrecía fiabilidad. Otras precios desorbitados que no permitían el beneficio que yo consideraba según el presupuesto que yo podía ofrecer.

Finalmente, contacté con una empresa cercana a mi propio taller con la que sigo trabajando y que entonces empezaba a anunciarse como R2g. En aquel encuentro me pareció apreciar en Ramón su jefe de taller, ahora ya jubilado, la explicitación de cierto entusiasmo por embarcarse en la original aventura que yo le explicaba. Muy seriamente, después de hacerme varias preguntas acerca de los objetivos que perseguía, me dijo que le dejara el modelo para hacer un estudio de las estrategias a seguir para su fabricación y para evaluar el tiempo que le iba a ocupar. Me explicó la necesidad de construir unos útiles auxiliares para la fabricación; apreciación a la que entonces no hice mucho caso, dado que mi interés se dirigía a que las piezas salieran lo más ajustadas posibles a la geometría rectificadora de lo construido en madera, obviando «el cómo» se pudiera llegar a dicha resolución.

Le dejé los bocetos, y a última hora de la tarde me llamó ofreciéndome un presupuesto que me pareció razonable. Una vez que Caja Madrid dió el visto bueno a la pieza más compleja de las dos que había fundido en aluminio, considerando que se ajustaba a sus perspectivas reduciéndola al tamaño de un premio, le dibuje a Ramón unas proyecciones diédricas de la escultura para que pudiera concertar con precisión en el metal lo que yo buscaba, para que la construcción ganara en rigor, para que las rectas fueran rectas perfectas, continuas, sin interrupciones, definidas por dos puntos y los planos quedaran definidos con la corrección geométrica necesaria.

A partir de este momento se abrió en mi trayectoria una vía de trabajo que puedo considerar fructífera tanto a nivel creativo, como a nivel comercial (dentro de las consideraciones comerciales a las que yo he ido aspirando). En cualquier caso, fue un acierto abrir esta nueva vía de producción, pues me permitió diversificar las posibilidades de ocupación de nuevos espacios (obra pública, escultura para exterior, ediciones, escultura de pequeño formato...), y conectar con la sensibilidad de otro público, que demandaba un tipo de materiales y procesos de fabricación diferentes a los que hasta entonces yo había frecuentado con más asiduidad, como son la madera o la piedra.

Soy sincero explicando que esta evolución en ningún momento resultó forzada, la verdad es que los nuevos procedimientos utilizados se adaptaban como zapato a medida de la talla de mi pié, sin tener que utilizar ningún tipo de horma que forzara su ajuste. Mi manera de entender la escultura, había derivado hacia una concepción de la forma geométrica que se podía representar con facilidad en el plano a través de los procedimientos gráficos que utilizan los sistemas de representación como base de su fundamento. Desde hace muchos años la geometría había sido una materia que había despertado mi interés. Ya como estudiante en la clase de Procedimientos Escultóricos de la Facultad de Bellas Artes, realizaba una obra que se imaginaba ajustada a una manifiesta geometría. Las mismas asignaturas de geometría descriptiva y perspectiva, tan denostadas en aquella época por los estudiantes, despertaban mi curiosidad y atención. El rigor y la concretización con que se interpretaban los cuerpos y el espacio, me permitían establecer unos elementos de referencia sobre los cuales podía desarrollar otro tipo de especulaciones.

Esta escultura para Caja de Madrid, resulta significativa en el conjunto de mi producción por ser la primera en la que utilicé unos dibujos para fabricarla. Ya tuve oportunidad con anterioridad de solucionar otras piezas personalmente a partir de dibujos. Pero sería a partir de ahora con este nuevo sistema de producción, cuando se me ofreció la posibilidad de solucionar una parte de mi obra directamente sobre el papel, sin necesidad de hacer maquetas o modelos preparatorios, una vez que en el taller de Ramón entendieron y se acostumbraron a mi lenguaje. Esta comprensión de lo que buscaba no se hizo esperar mucho tiempo.

Los griegos ya conocían medios de reproducción técnica de obras de arte a través del vaciado y el acuñamiento. La reproducción de copias a partir de un original no es un hecho insólito propio exclusivamente de la época actual, pero es cierto, que nunca las



Ilustración 29

obras de arte pudieron ser reproducidas de una manera tan abultada como lo pueden ser a día de hoy. Esta reproductibilidad condiciona, modificándolo, el comportamiento del público con el arte, a partir de ella se reactiva la demanda que influye en su propia supervivencia. La ampliación de los receptores que conlleva la obra de arte reproducida, comporta una revitalización de la misma, por lo que me parece interesante el apoyo que la obra editada puede suponer en la difusión del trabajo de un artista. Desde mi punto de vista no es lo mismo la obra única que la seriada, aunque como artista no puedo rechazar esta última si quiero beneficiarme de las ventajas que me ofrece para la comercialización de mi trabajo.

La primera escultura que realicé mediante este procedimiento de fresado utilizando una máquina de control numérico, tuvo un resultado que cubrió todas mis expectativas, tanto el cliente (la entidad financiera) como yo mismo nos congratulamos del resultado obtenido. La forma conseguida alcanzaba un grado de esmero geométrico que pocos otros procedimientos podrían haber producido, dejando además un acabado de superficie en la que el repasado se realizaba sin necesidad de invertir demasiado esfuerzo.

En todo proceso de transformación de la materia es fundamental el entendimiento humano. En este caso este entendimiento es compartido, definiéndose a partir de la implicación y la cooperación que se establece entre el taller y el creador de las piezas que era yo mismo. Pero además de convocar esa cooperación, hay que prestar atención en este caso concreto de producción a otros tres elementos determinantes: el dibujo geométrico, el material elegido, en este caso el aluminio (posteriormente también he mecanizado latón y acero), y la máquina de control numérico. El dibujo está siendo tratado pródigamente en esta investigación.

Si comenzamos hablar del aluminio aludiendo a su historia, podemos señalar que ya se empleaba en Grecia y en Roma en forma de sal. El alumbre, como se llamaba entonces a esta sal, se aplicaba como mordiente en tintorería y como fármaco astringente con carácter médico. Pero ya entendido como material constructivo, que es lo que a mí más me interesa, puedo indicar que se trata de un metal joven,

aislado como tal por primera vez en 1827 por Fredrich Wöhler. Debido justamente a su extremada dificultad para aislarlo, en aquellos primeros tiempos de indagación con él, se consideraba un metal precioso y peculiar, que alcanzaba precios incluso más elevados que el oro. Su singularidad y rareza en el transcurrir de la primera mitad del XIX, procurará su muestra en lingotes junto a las joyas de la corona de Francia durante la Exposición Universal de París en 1855.

La invención de la dinamo por Siemens en 1866 junto con el proceso Bayer de transformación en 1889, permitiría el desarrollo de su producción e impulso como material industrial a finales del siglo XIX. Este desarrollo llevará poco a poco a la consecuente bajada de los precios, convirtiéndose a partir de entonces en un metal cada vez más competitivo como material constructivo. Su producción alcanzó las 6.700 toneladas en el año 1900, disparándose a dos millones en 1943 como consecuencia de las aplicaciones de este metal en la maquinaria y utillaje empleado en la segunda guerra mundial, convirtiéndose a partir de esas agitadas fechas en el metal no férreo más utilizado en la fabricación industrial. En el año 2006, la producción de este metal llegó a las 33,1 millones de toneladas, siendo China la mayor productora con la cifra de 8,7 millones, procediendo una parte importante de estas cantidades de material del reciclado del propio metal.

Aunque en el momento actual ya se pueden referir algunas esculturas construidas en aluminio, no podemos decir que este material haya sido utilizado con cierta regularidad en esta práctica hasta hace pocos años. Por su propio desarrollo como metal tardío, su aplicación como material industrial se hará igualmente esperar. Tendrán que pasar años hasta que poco a poco, se le vayan encontrando las variadas aplicaciones que tiene en la actualidad en el campo industrial.

Curiosamente, la popular escultura del *Ángel de caridad cristiana* o para los menos religiosos *Eros*, firmada por Albert Gilbert en 1893 y ubicada en la londinense Plaza de Picadilly, fue fundida en aluminio y debe ser mencionada como pionera del uso escultórico de este metal. Gilbert era el artista más talentoso de la gran isla europea mientras vivió, comprometido como demuestra en esta estatua con los procedimientos industriales más innovadores de su época. Contando con su propia fundición en Londres, en la que se dice que había recuperado el procedimiento de la cera perdida en Inglaterra, no renunciará a prestar atención a las posibilidades que ofrecía la industria en el nuevo desarrollo de la escultura, manteniéndose al día en



Ilustración 30

los avances que se estaban produciendo en la metalurgia. Este interés por la transformación industrial propia de la época, es una actitud que se ha establecido casi como tradición en la evolución de la justamente afamada escultura británica. Además de ser esta una pieza innovadora por el material utilizado para su fabricación, merece la pena señalar el doble significado que se le atribuyó como consecuencia de la diversidad de sensibilidades a las que estaba dirigida. Para los ortodoxos en cuestiones religiosas el monumento simbolizaba la vida del conde de Shaftesbury, homenajeando su figura como filántropo y reformista social. La figura del *Ángel de la caridad cristiana* lanza flechas de bondad en la gran urbe inglesa. Una visión más intrigante ve en esta pieza a la figura de *Eros* lanzando con su arco flechas hacia el Soho, lugar popularmente considerado pernicioso en la época del autor por sus ambientes libertinos, donde se mezclaban en sus calles y sórdidos locales ciudadanos de diferente rango y condición.

Durante el transcurso del siglo XX este material no sería utilizado con mucha asiduidad para la realización de obra escultórica, sin embargo encontramos puntuales ejemplos que merece la pena destacar. Aunque no sea una escultura, por su significancia en el mundo de la construcción y de la investigación espacial, no puedo dejar de citar la ligera casa experimental *Dymaxion* construida en aluminio por Buckminster Fuller en 1927. La ligereza del material, le permitió a este arquitecto visionario un año después dotar a esta vivienda de movilidad cuando le suma tres ruedas y un motor.

A finales de los años cuarenta, Jorge Oteiza realizará algunas fundiciones con diversos metales no habituales en escultura (latón, zinc, plomo y aluminio), aplicando sus conocimientos de técnico metalúrgico contratado en una fábrica de aisladores eléctricos de porcelana. Su inquieto carácter le condujo a aplicar su experiencia a su particular deriva como creador. Influenciado por la obra de Henry Moore, fundió precisamente en aluminio en 1949 una pequeña escultura: *Mujer con niño mirando con temor el cielo*, en la que ya se anuncia el carácter existencial y escéptico del artista. De todas estas experiencias de fundición en metales singulares, sin lugar a dudas desde mi punto de vista la que resulta más interesante es una pieza de zinc



Ilustración 31

fechada en 1950, *Unidad triple y liviana*. En ella se propone la apasionante e insospechada idea de sustituir el concepto de masa por el de energía. Años después los artistas minimalistas americanos de los sesenta, interesados por aplicar las formas de construcción industrial a su arte objetual, también incluirán en determinadas ocasiones el aluminio en la amplia variedad de materiales utilizados por ellos, aunque los metales preferentemente empleados sean los aceros en sus diversas aleaciones.

Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre, son artistas que lo utilizan sin apenas transformar. Como baldosas, como grandes planchas unidas ortogonalmente mediante tornillería, aprovechando su poco peso, pintado sin que sea reconocido, serán algunas de las aplicaciones que le darán estos autores. Ya a mediados de los 80 en nuestro país, Andreu Alfaro lo usará en algunas de sus estructuras construidas con barras de sección cuadrada, fijadas en un punto y giradas formando un doble haz en forma de abanico. En los años cercanos al cambio de siglo, recuerdo algunas piezas de una extraña figuración firmadas por Tomas Schütte realizadas en aluminio fundido. Realmente, el aluminio ha sido un material utilizado puntualmente por los artistas modernos y contemporáneos. Richard Deacon, también lo utilizó a principios de los noventa en esas magníficas construcciones de factura aeroespacial tan características de su trabajo; pero no podemos considerarle un material que se identifique con el nombre de muchos escultores. Mientras que la madera puede ser asociada a escultores concretos como Brancusi, Puryear, Nash o Balkenhol, el yeso a Giacometti, el acero corten con Serra, Chillida, Oteiza o Anthony Caro, la piedra con Richard Long o Brancusi de nuevo, el bronce con Marino Marini o Manzú, del aluminio no conozco muchos artistas que se distingan por cierta exclusividad en su empleo o por que se reconozca su autoría en él. En mi entorno más próximo el escultor y buen amigo, Gabriel Perezzan, realizó alrededor del año 2000 una obra en este material de conformación orgánica de gran belleza. De este trabajo tengo la suerte de tener dos hermosas piezas que guardo con gran afecto. Recientemente David Rodríguez (1970) escultor que expone con la Galeria Malbrought, está desarrollando un trabajo que no puedo evitar relacionarlo en ocasiones con el mío en ciertos aspectos formales, sin embargo el procedimiento de construcción es diferente. Este artista parte de un plano del metal que pliega o curva para producir el volumen, mientras que mi trabajo, se fundamenta en la talla del material, combinada a



Ilustración 32

veces con otros elementos que son añadidos mediante diversos tipos de ensambles, tornillería oculta o como último recurso soldadura. Ana Laura Alaez (1964), asistida por el inteligente escultor y gran amigo Cesar Rey ha firmado unas magníficas piezas construidas con listones o chapas de este material. En el año 2009 presentó en la Galería Soledad Lorenzo la pieza *Todos los conciertos todas las noches todo vacío* y unos años antes en el MUSAC de León, *Pabellón de Escultura*. Ambas piezas la artista las acompaña de otros elementos de diversa procedencia, pero es la construcción geométrica de metal la que pienso que justifica y da razón de ser a ambos proyectos.

El aluminio es un elemento químico cuya símbolo es Al y número atómico 13. Se encuentra presente en la mayoría de las rocas, vegetales y animales, alcanzando un porcentaje del 8 % de los elementos químicos existentes, lo que le sitúa como el tercer elemento más abundante en la corteza de nuestro planeta después del oxígeno y el silicio. En estado natural se encuentra en muchos silicatos (feldespatos, micas, plagioclasas), pero como metal se obtiene de un mineral llamado bauxita que se extrajo por primera vez en la región de Les Baux (Francia), para posteriormente descubrirse otros focos de producción que hoy se encuentran localizados por todo el mundo. Actualmente es en el Caribe, Brasil, Australia o África donde se producen unas bauxitas más fáciles de disgregar que las europeas, lo que sitúa a estas zonas del mundo como los principales abastecedores del mineral.

A partir de la bauxita, el aluminio se produce siguiendo dos procesos. En el primero se consigue la alúmina u óxido de aluminio, mediante un procedimiento químico denominado Bayer en memoria de quien lo inventó antes de comenzar la última década del siglo XIX. El proceso comienza con un lavado de la bauxita molida en una solución de sosa cáustica a alta presión y temperatura. Los minerales de aluminio se disuelven, mientras que los otros componentes de la bauxita, principalmente sílice y óxidos de hierro y titanio permanecen sólidos, depositándose en el fondo de un decantador que permite retirarlos. A continuación, se recristaliza el hidróxido de aluminio de la solución y se calcina a más de 900 °C para producir una alúmina (Al_2O_3) de alta calidad. En la segunda etapa o proceso, la alúmina es reducida por electrolisis utilizando criolita, para así obtenerse final-

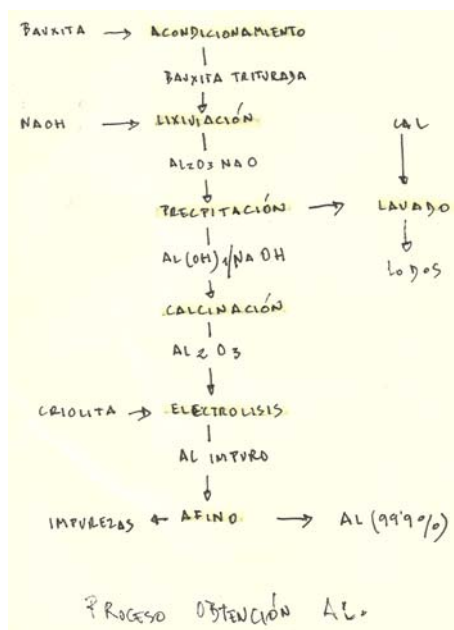


Ilustración 33

mente el aluminio metálico. Pero la producción de aluminio resulta muy cara, de hecho es uno de los metales en los que su transformación es más costosa por ser necesario aportar mucha energía para lograr su obtención. La energía que se precisa para su producción significa unos porcentajes situados entre el 25 % y el 30 % de su coste, necesitándose aportes energéticos de 17 a 20 kw/h por cada kilo de aluminio producido. Este elevado consumo energético, es un inconveniente que se compensa gracias a la prolongada vida útil del metal y a la estabilidad de su precio. Actualmente se investiga con unos métodos alternativos a la transforma-

ción por electrolisis, que podrían reducir hasta un 70 % el consumo energético para la producción primaria.

También es necesaria una elevada cantidad de materia prima en la obtención de este material en primera producción. Para la consecución de una tonelada de aluminio, se precisan aproximadamente cuatro de bauxita más los 460 kg de carbono necesarios para realizar la electrolisis. Con este escenario, más de la mitad del aluminio que actualmente produce la Unión Europea se origina a partir de materias primas recicladas, y esta tendencia va en aumento, porque la energía requerida para reciclar el aluminio supone solo un 5% de la energía necesaria en primera producción, por lo que los beneficios ecológicos del reciclaje son evidentes.

Su baja densidad 2698,4 kg/m³ en relación a otros metales, una tercera parte menos denso que el hierro y la más baja de todos los metales a excepción del magnesio, le sitúa como un material de gran interés en construcción, dadas sus aplicaciones para reducir el peso de elementos constructivos de grandes dimensiones.

Esta densidad unida a su resistencia a la corrosión, hace que sea el segundo metal más utilizado después del acero. Su punto de fusión es bajo alcanzándose a los 660° centígrados, mientras que su conductividad térmica y eléctrica es bastante elevada. Entre sus propiedades mecánicas características podemos encontrar algunas

que le sitúan como material interesante para el trabajo escultórico. Su mecanizado es muy agradecido debido a su poca dureza y su maleabilidad permite transformarlo en láminas muy delgadas. También es dúctil, lo que le sitúa como un metal adecuado para ser productor de cable.

En estado puro es blando y tiene una resistencia a tracción muy baja que limita sus aplicaciones industriales, pudiéndose utilizar entonces principalmente para la fabricación de espejos destinados para el uso doméstico o para telescopios reflectores. En este estado de pureza, su límite de resistencia a la tracción es de entre 160 y 200 N/mm², que se mejora considerablemente si se alea hasta llegar a los 1400 y 6000 N/mm², lo que optimiza sus propiedades mecánicas y sus posibilidades para aplicarlo en la construcción de estructuras. Realmente en su estado de pureza del 100% sus aplicaciones industriales son muy reducidas.

El que yo utilizo es una aleación que mejora sus posibilidades de mecanizado. Una vez que se le añaden al aluminio otros componentes, se constituye como un metal imprescindible en la industria.

Procedente de las cubas electrolíticas, se introduce en hornos para mezclarlo de forma precisa con otros metales, constituyendo unas nuevas aleaciones con propiedades específicas, perfiladas en función de los usos a los que a posteriori se destine. A este proceso de mejora se le llama conformado o purificación del aluminio, en él se añade el material fundente en el horno para luego verterlo en moldes con una forma ya determinada o en forma de lingotes. De los centenares de posibilidades de aleación, la más conocida es el duraluminio compuesta por cobre (Cu 3-5%) fundamentalmente y pequeñas cantidades de magnesio (Mg 0,5-2%), manganeso (Mn 0,25-1%) y zinc (Zn 3,5-5%). Otro tipo de aleaciones son las llamadas anticorodal, compuestas de aluminio y pequeños aportes de magnesio y silicio, a los que se pueden sumar manganeso, titanio y cromo. A esos compuestos metálicos en función de sus componentes se les denomina también duralinox (magnesio 5-12%), silumín (silicio 11-13 %)... La variedad de aleaciones con este metal, nos permite realizar nuestra elección en función de la industria a la que le destinemos, porque unas son más favorables que otras. De los elementos empleados para crear las aleaciones, el cobre optimiza las propiedades mecánicas, al mismo tiempo que como el zinc hace más sensible el metal a la corrosión, el escandio mejora la soldadura. El hierro y el manganeso

también mejoran las condiciones de mecanizado. El descubrimiento del endurecimiento estructural por envejecimiento en 1906, condujo al desarrollo de la primera aleación industrial en 1916, el duraluminio. Desde entonces, las aleaciones de aluminio endurecibles por precipitación han adquirido una importancia práctica considerable, pues al mejorar la resistencia a tracción del metal, se sitúan como idóneas para ser asumidas en la elaboración de perfiles mediante extrusión y en la construcción de estructuras, algunas de ellas de grandes dimensiones.

En función del tipo de forjado las aleaciones se pueden dividir en dos grupos. Las que están forjadas sin recibir un tratamiento térmico que solo pueden ser trabajadas en frío para mantener su resistencia, y aquellas que se refuerzan recibiendo un tratamiento térmico para incrementar su resistencia y su dureza. El nivel del tratamiento térmico se representa con la letra T seguida de un número (T5, T6,...).

Aunque yo nunca los haya utilizado, los perfiles conseguidos a partir del proceso de extrusión, que en el aluminio permite obtener secciones de complicado diseño destinadas sobre todo a la aplicación en carpintería metálica y constructiva, pueden ser también sumamente interesantes para la creación plástica en tres dimensiones. La geometría asumida en estas secciones permite mejorar el módulo elástico del material, permitiéndole competir con otros metales dotados de menos plasticidad. Para conseguir este proceso, el aluminio debe ser calentado hasta alcanzar los 450 ó 500 ° C, alcanzándose un estado plástico que le permite pasar por la boca de la matriz que determina su sección. Una vez conseguidos los perfiles, se someten al tratamiento de envejecimiento o de temple. La aplicación de estos perfiles podría ser sumamente interesante para realizar obras de carácter

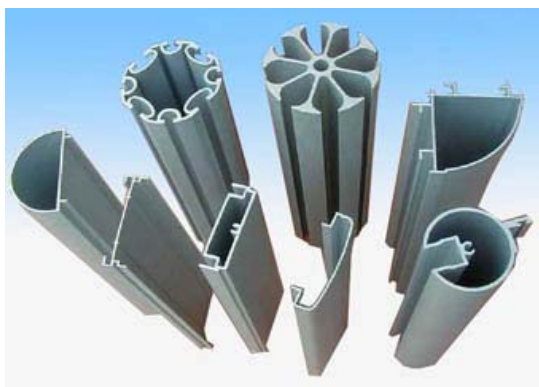


Ilustración 34

constructivista o minimalista. Pensando en el formato de este material inevitablemente se me presentan imágenes asociadas a obras como la de Sol Le Witt, Alfaro, o Joel Shapiro; escultores que ejemplifican el aprovechamiento de la linealidad de los listones para desarrollar su trabajo. Pero como plusvalía de estas meditaciones, debemos tener en cuenta que en los almacenes de material de alu-

minio podemos encontrar perfiles con unas secciones menos habituales que las que empleaban estos artistas, que reclaman nuestra atención suscitando un interés estético idóneo para ser investigado.

Además del mecanizado, que es a una de las transformaciones a las que más se somete el aluminio por su óptima respuesta a este tratamiento, a este metal se le pueden aplicar otros procesos como son la forja, la fundición o la extrusión, así como una buena soldadura.

La fundición del aluminio para llenar posteriormente un molde con el caldo de metal, es una actividad muy frecuente en la industria y que como comenté anteriormente, fue con la que me inicié en el uso de este material para realizar mis esculturas. Dentro de este proceso de producción existen tres posibilidades.

- A la arena. Esta forma de fundir se caracteriza por utilizar un molde de arena consolidada, en el que una vez solidificada la pieza, se destruye para poder obtener la copia y granallarla. Esta arena debe tener unas buenas propiedades refractarias, por lo que está compuesta fundamentalmente de sílice (Si O_2) al que se pueden sumar otros minerales. Si el grano de arena utilizado es fino la copia será más precisa. En este proceso de fundido hay que tener en cuenta la contracción del metal, por lo que el modelo debe ser un poco más grande que la reproducción que precisemos. Obtenido el fundido normalmente es necesario repasar el objeto conseguido para ajustar el tamaño y mejorar sus cualidades superficiales. Este tipo de fundición solo permite obtener una pieza por molde. Industrialmente se aprovechan las posibilidades y ventajas que tiene el proceso, utilizándolo frecuentemente para producir elementos estructurales de grandes dimensiones, que por tanto no necesitan acabados demasiado lucidos.

El molde es una cavidad que tiene la forma geométrica en negativo de la pieza que se va fundir. En la fabricación del molde, los granos de arena se aglutinan por medio de una mezcla de agua y arcilla. La proporción característica (en volumen) es 90% de arena, 3% de agua y 7% de arcilla. Pero a veces se utilizan otros agentes aglutinantes en lugar de la arcilla, como resinas orgánicas (fenólicas) o fosfato de sodio. Incluso en otras ocasiones, a la mezcla de arena y aglutinante se añaden otros aditivos que mejoran la resistencia y permeabilidad del molde.

- Otro tipo de fundido es el que se realiza en molde metálico. Este molde permite llenar más piezas, aumentando además de la calidad, los índices de producción.

- Existe una tercera opción denominada inyección. Consiste en inyectar el aluminio en el molde a presión optimizando el llenado del mismo. Aunque no me voy a extender mucho más en los procesos de fundición, pues derivaríamos hacia otro tipo de estudio diferente a las directrices que pretendo, sí que diré para resumir, que eligiendo un tipo de fundición adecuada se pueden obtener piezas de muy diversas cualidades, que van desde pequeños fragmentos de metal aplicados en mecánica dental de pocos gramos, hasta grandes elementos estructurales de muchas toneladas y de variada complejidad formal, imposibles de fabricar por otro procedimiento de transformación con este metal.

Entre las aplicaciones industriales del aluminio, en la industria del transporte juega un papel esencial como material estructural de aviones, automóviles, trenes de alta velocidad, superestructuras de buques o vehículos de guerra. Como elemento constitutivo de estructuras portantes en arquitectura también será requerido, así como en carpintería metálica, en utensilios de uso doméstico (herramientas, cafeteras, recipientes, cacerolas...), en el embalaje de alimentos... En ocasiones incluso se utiliza como sustituto del cobre, dado que sus propiedades de conducción son también muy satisfactorias.

Sus propiedades químicas también resultan interesantes. Quizá la más atractiva en aplicaciones escultóricas resulta ser su buena resistencia tanto en estado puro como aleado a la corrosión, lo que proporciona una óptima durabilidad. Aunque oxida rápidamente, en contacto con el aire el propio metal crea una capa superficial de óxido de aluminio impermeable y adherente, de color gris mate (alúmina Al_2O_3) que detiene el proceso de oxidación al impedir la difusión del oxígeno hacia el interior del metal base. Esta resistencia a la corrosión puede disminuir ligeramente en ciertas aleaciones. Para conseguir optimizar esta cualidad según la aplicación a la que se quiera dirigir el producto, se puede someter a un proceso de oxidación más profundo que aumente el grosor de la capa de óxido, para ser colmatado posteriormente sumergiendo la pieza en agua caliente. Aleado con el cromo, el magnesio, y el manganeso se mejora la resistencia a la corrosión del aluminio, mientras que el cobre, el hierro, el níquel, el estaño y el plomo la empeoran.

Con características anfóteras, se disuelve en contacto con ácidos formando sales de aluminio y con bases fuertes formando aluminatos. Su capa de óxido admite la disolución con ácido cítrico formando citrato de aluminio. Otro factor que influye en el comportamiento de piezas específicas frente a la corrosión, son las cualidades de acabado de la superficie. Las cualidades de ésta, derivadas de la acción de determinadas operaciones como pueden ser rectificadas, pulidos, cepillados, o decapados, producen unas facetas que según su grado de erosión se harán más o menos sensibles a la corrosión, siendo las superficies rugosas más tendientes a perjudicarse que las superficies pulidas.

Los materiales que yo he ido empleando fueron suministrados por la empresa Sertu S.A., dedicada a la venta y distribución de varios tipos de aluminios y plásticos especiales. Los aluminios que requerí a esta empresa son: el SERTU-DUR (aleación con magnesio y manganeso) que además de muy buena resistencia a la corrosión añade a sus características un buen comportamiento natural, incluso en ambientes industriales o marinos. Las principales aplicaciones de esta aleación son para mecanizados en general, para la realización de moldes, para la construcción naval, para cisternas, para estructuras de maquinaria, grúas e industria de automoción y el SERTU-MAG (aleación de magnesio y silicio) que además de tener una muy buena resistencia a la corrosión, admite una buena soldadura (motivo por lo que precisamente lo elegí), y tiene unas excelentes características mecánicas, empleándose fundamentalmente para la industria militar, estructuras para maquinaria, industria química, alimenticia y carrocerías.

Ambos materiales se distribuyen en variados espesores y longitudes. El primero se encuentra en espesores de entre 5 y 140 mm con dos posibilidades de anchura y longitud (1520 x 3020 mm ó 2000 x 3000 mm) y el segundo entre 8 y 100 mm con posibilidad de anchura y longitud de 1270 x 2520 mm. De ambos materiales se pueden realizar pedidos a medida ajustándose a los espesores que se ofrecen.

El mecanizado del aluminio y sus aleaciones utilizando máquinas herramientas que funcionan mediante arranque de virutas, resulta fácil y rápido. Este procedimiento está configurando un nuevo concepto del mecanizado denominado justamente mecanizado rápido, porque el esfuerzo que se necesita para arrancar la viruta es considerablemente menor que con otros metales de mayor densidad. Si lo comparamos con el acero, se disminuye en un 30 % la energía necesaria que se requiere

para mecanizar, al mismo tiempo que se aminoran los esfuerzos sobre los útiles y las herramientas necesarias para llevar a cabo la operación.

Este concepto de mecanizado rápido, abarca las operaciones realizadas con máquinas herramientas de control numérico, diseñadas con potentes y robustos cabezales que permiten girar a muchos miles de revoluciones por minuto (30.000 r.p.m.), para realizar amplios avances cuando se tengan que conseguir elevados vaciados de viruta. Los metales blandos como el aluminio o los plásticos especiales, facilitan considerablemente la realización de esta operación.

Al tener el aluminio una elevada conductividad térmica, el calor generado en el mecanizado se disipa con rapidez, no produciéndose excesos de temperatura que pudieran dañar la pieza trabajada deformándola o incluso la propia herramienta que se aplica en la sustracción de material. Pero al mismo tiempo hay un factor que corresponde vigilar al operario que se responsabiliza de la máquina; este factor es el elevado coeficiente de fricción entre el aluminio y la herramienta de corte, pues la relativa baja densidad del metal tallado supone que éste se comporte como plastilina, embotando la herramienta y perjudicando la calidad del acabado. Ante esta problemática se debe elevar todo lo posible la velocidad de corte, dado que el material lo permite, al mismo tiempo que se refrigeran con agua los elementos que entran en fricción. El mecanizado rápido puede reducir los costes de fabricación en torno a un 60%, pero para ello es fundamental la elección de las herramientas adecuadas de corte, así como los parámetros que se van a seguir para realizar cada operación.

Aplicando este procedimiento a la talla escultórica, es conveniente que se utilicen herramientas específicas para aluminio, con mayores ángulos de desprendimiento y con un mayor espacio para evacuar la viruta, evitando su acumulado y el posterior embotamiento del corte. Estas herramientas pueden estar hechas con tres tipos de materiales: con acero rápido, con widia o con diamante. El acero rápido es rentable cuando la máquina no permite las velocidades alcanzables con la widia, pudiéndose dar grandes ángulos de corte para obtener mayor rentabilidad. Pero este acero, no es recomendable usarlo sobre piezas de material con contenidos de silicio considerable, pues este elemento incrementa el desgaste del corte de la herramienta. La widia es ventajosa porque su vida es más larga, permite elevadas velocidades de corte y atacar piezas de aluminios duros aleados con silicio. El diamante tiene muchísima duración y se suele emplear para elementos que exijan mucho tiempo de desbaste.

La máquina de control numérico empleada para realizar mis trabajos es la fresadora. Esta máquina se dedica a cortar el material mediante una herramienta giratoria con varios filos de corte llamada fresa. Cuando están en funcionamiento estas máquinas, lo más frecuente es que la pieza esté sujeta con mordazas sobre un soporte que se mueve, acercando las zonas a mecanizar a la fresa mientras esta efectúa diversos tallados según sean superficies planas o más complejas.

Con dos siglos de historia, hoy en día el control numérico está totalmente incorporado en los procesos de producción industrial y las operaciones de mecanizado resultan imprescindibles. Su aplicación permite una gran flexibilidad en los medios de fabricación al facilitar una importante diversidad de operaciones. La evolución industrial y técnica ha permitido desarrollar máquinas muy competitivas que permiten aplicar parámetros de corte muy elevados, para de ese modo reducir considerablemente los tiempos de trabajo. Este desarrollo de la maquinaria, conlleva el cumplimiento de unas especificaciones rigurosas de calidad y al mismo tiempo requiere un personal cualificado que sea capaz de programar y preparar la máquina con solvencia y determinación.

Como otros muchos progresos industriales, el de las máquinas fresadoras tuvo su origen en el desarrollo de la industria armamentística durante la guerra civil norteamericana. La primera máquina de fresar se puso en funcionamiento en 1818 en Connecticut para agilizar la fabricación de fusiles. Su inventor fue el estadounidense Eli Whitney. Ya en 1848 el ingeniero americano Frederick W. Howe, diseñó y fabricó para la empresa Robbins & Lawrence la primera fresadora universal que incorporaba un servicio de copiado de perfiles. Estas máquinas se irían modificando y perfeccionando según los usos que se les quisieran dar, pero debemos destacar la fecha de 1894, en la que el francés R. Hure diseñó un cabezal universal que permite adoptar varias posiciones a la herramienta para emplearla en diferentes tipos de mecanizado. Este tipo de cabezal -con las lógicas modificaciones de mejora que determina la experiencia- continúa siendo un elemento esencial en las máquinas universales de la actualidad. En 1938 se funda la compañía Bridgeport Machines Inc de Connecticut, que se hará famosa años después por reducir considerablemente el tamaño de estas máquinas-herramientas.

En la década de los cuarenta del siglo pasado, el inventor norteamericano John T. Parsons junto a su ayudante Frank L. Stulen desarrollaron el campo del control

numérico por computadora (C.N.C.). En aquellas primeras experiencias, trataban de utilizar un sistema de referencia definido por unos datos numéricos que permitiera configurar las superficies de contorno de las hélices de un helicóptero. A partir de ese momento, se precisarían los usos del control numérico observando un principio común, que concibe todas las operaciones en función de dos posiciones relativas entre sí, la de la herramienta que trabaja o elemento de procesado y la del objeto sobre la que se ejercen las transformaciones formales.

Las fresadoras con control numérico por computadora posibilitan la automatización programable de la producción. Su principal aplicación se orienta a la producción de volúmenes medios o no muy altos de fabricación de piezas, permitiendo realizar tallas de precisión con la ventaja que supone el no cambiar la pieza en los sistemas de sujeción, una vez que se ha insertado el programa de ejecución correspondiente. El equipo se controla mediante un teclado con números, letras y símbolos, que están codificados según un programa administrador y ejecutor de las diferentes tareas o maniobras realizadas por la máquina. Este teclado se encuentra en una consola incorporada, pero independiente de la bancada de la máquina, junto a un visualizador electrónico que muestra las posiciones de la herramienta según un sistema de coordenadas destinado a facilitar la lectura de las cotas en sus desplazamientos. Además de aumentar la productividad, las máquinas de control numérico por computadora han permitido realizar operaciones de conformado que son imposibles de ejecutar en las otras máquinas más convencionales. Con un elevado grado de precisión, el modelado de superficies esféricas o con curvatura definida geométricamente, es un ejemplo de talla no viable con máquinas más sencillas.

Es evidente que la economía juega un papel no esencial, pero si importante en el ejercicio de la creación artística. Los creadores plásticos, exceptuando las grandes firmas, evaluamos y medimos los recursos económicos con los que podemos contar para realizar nuestro trabajo. Sin profundizar en el interés que suscita la relación del artista con el dinero, considero útil realizar una sesgada reflexión sobre este tema. Creo que no soy el único creador al que le es inevitable tener que hacer números, empleando las estrategias financieras elementales que considero más eficaces y más oportunas para sacar mi obra adelante. Es evidente que mi productividad está limitada a la economía, por lo que en muchas ocasiones existen ideas que no se llegan a realizar o que se ejecutan posteriormente a cuando fueron concebidas. En escultura como medio donde la producción suele ser más gravosa, el retraso productivo de

algunas ideas puede ser de años, lo que en ocasiones (no en todas), es posible que pueda llevar a perder la frescura que da la inmediatez. Otras veces en cambio el retardo de la ejecución constituye un valor positivo que permite madurar el proyecto, para que la realización física se establezca con más rotundidad. La irregular inmediatez productiva es un hecho con el que debemos contar los escultores, por lo que considero importante saber manejar y controlar la evolución del tiempo a la que está sujeto nuestro trabajo.

Desde este punto de vista económico, las máquinas de control numérico tienen un coste por horas de trabajo mayor que el de las fresadoras convencionales, por lo que cuando se realizan tiradas cortas (hasta cinco ejemplares) o piezas únicas, puede ser más interesante utilizar las últimas; si el operario tiene años de experiencia el producto se conformará con calidad adecuada, aunque no alcance la precisión y el rigor métrico que proporciona el acabado del C.N.C. (control number computer). Como escultor, no exijo la exactitud ni el margen de error de una pieza industrial de precisión. La precisión que busco es ante todo visual y táctil. Aprovecho entonces mi intuición para sacar partido de las levísimas alteraciones que condicionan el proceso de producción, de manera que la factura que me da este tipo de máquinas sea la necesaria para lo que yo requiero. Ya he dicho que la realización es mucho más satisfactoria que la proporcionada por otros procesos de producción como puede ser la fundición. Además, las diferencias presupuestarias entre ambos procesos no son muy significativas.

Si las tiradas son más largas, el desalojo de viruta es considerable por la dimensión de las operaciones realizadas o la dificultad formal de las piezas es manifiesta, empieza a ser interesante preparar una máquina C.N.C. Se programarán entonces los procedimientos del proceso con las maniobras a realizar, para que una vez puestas en funcionamiento los tiempos de fabricación disminuyan notablemente.

Para poder experimentar las aplicaciones que las fresadoras pueden aportar a la escultura, puede ser ventajoso conocer la estructuración y la constitución de estas máquinas. Los principales elementos de ellas son: la base, la columna, la consola, el carro, la mesa, el puente y el eje portaherramientas.

La base permite asentar la herramienta al plano del suelo, al que se adhiere con unos vástagos roscados, El cuerpo o bastidor con forma de columna, se une sólidamente a la base formando ambas un cuerpo estrechamente compactado. Ambas piezas son de

fundición aleada. Sobre la parte frontal de la columna, se sitúan unas guías templadas y rectificadas que al servir de carriles de desplazamiento permiten el deslizamiento de la consola. En esta parte frontal están también los mandos de control de la máquina. La consola a su vez sirve de apoyo de la mesa soporte que se desliza toda ella verticalmente utilizando las guías. Esta mesa soporte, está constituida por un tablero de apoyo con unas ranuras sobre su superficie que sirven para sujetar la pieza que se va a mecanizar. Si esta mesa se apoya también sobre

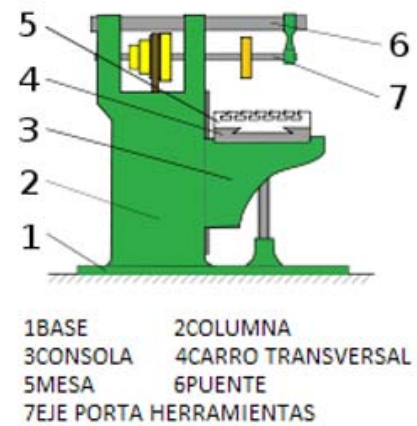


Ilustración 35

dos carros, éstos le permiten realizar los movimientos longitudinales y transversales que sirven para maniobrar en la acción de fresar. Pero no todas las mesas realizan los mismos movimientos. El puente, es una pieza apoyada en voladizo en la parte superior del bastidor sobre el que se coloca el eje portaherramientas o porta-fresas; estos dos elementos permiten alojar las fresas, transmitiéndoles el movimiento de rotación que ha sido comunicado a través del mecanismo de accionamiento incluido en el interior del bastidor.

De los diversos tipos de fresadoras que existen se realizan dos clasificaciones fundamentales: según la orientación del eje de giro de la herramienta o según el número de ejes. Según la orientación de la herramienta tenemos tres tipos de fresadoras: las horizontales, las verticales, y las universales.

La fresadora horizontal utiliza fresas cilíndricas que se montan sobre un eje horizontal accionado por el cabezal de la máquina, apoyado en un extremo sobre dicho cabezal y por el otro sobre el puente deslizante llamado también carnero. Esta máquina, permite realizar sobre todo trabajos de ranurado con diferentes perfiles o formas de la ranura, pudiendo fresar al mismo tiempo diversas ranuras paralelas cuando se montan en el eje varias fresas. A esta operación se le llama tren de fresado.

En la fresadora vertical el eje del husillo está colocado verticalmente, en perpendicular a la mesa de trabajo, de forma que las fresas se montan sobre este husillo para que giren sobre su eje. Existen dos variedades de este tipo de fresadoras, las de bancada y las de torreta. En las de bancada, también llamadas de banco fijo, la mesa se mueve perpendicularmente al eje del husillo sobre el eje «x». El husillo efectúa un movimiento paralelo al eje encargado de efectuar la profundidad del fresado «z», ha-

cia arriba y hacia abajo a lo largo de la columna, y otro movimiento sobre el eje «y» perpendicular al movimiento de la mesa. En las de torreta el husillo se mantiene fijo y es la mesa la que se mueve perpendicularmente al eje en sentido horizontal y paralelo en sentido vertical.

La fresadora universal admite, tanto la posibilidad de acoplar ejes portaherramientas horizontales, como acoplar un cabezal portaherramientas que la convierte en una fresadora vertical.

Los grados de libertad que permite una máquina cuando está realizando la operación de arranque de viruta, están determinados por el movimiento axial relativo entre modelo y herramienta, lo que determina una clasificación de las máquinas en función del número de ejes de referencia que intervienen en dicho movimiento.

En las fresadoras de tres ejes el movimiento relativo entre pieza y herramienta se controla en los tres ejes de un sistema cartesiano. En las de cuatro ejes, se añade a estos tres ejes la posibilidad de girar la pieza sobre otro eje más (como si fuera un plato giratorio en una fresadora vertical). Estas máquinas de cuatro ejes además de los tres ejes o movimientos principales, x, y, z de una máquina de control numérico, permiten también la posibilidad de inclinar el cabezal un cierto ángulo coplanario de los planos yz o zx. Estos giros coplanarios tienen su eje de giro paralelos al eje x o al y. Estas máquinas de cuatro ejes que se caracterizan por tener sincronizados los movimientos de los ejes principales con el movimiento angular del cabezal, se utilizan mucho para piezas cuyas superficies se generan a partir de un patrón cilíndrico, como engranajes o ejes con estrías.

En la fresadora de ya cinco ejes, además del movimiento relativo entre pieza y herramienta vinculada a los tres ejes cartesianos, existe también la posibilidad de inclinar el cabezal un cierto ángulo no coplanario a los planos yz o zx. Estos giros no coplanarios son los resultantes de dos movimientos angulares combinados en los planos yz y zx, es decir con una componente angular en «A» y otra en «B». Con estos giros se podrá obtener cualquier inclinación del cabezal. Las máquinas de cinco ejes, se caracterizan por tener sincronizados los movimientos de los ejes principales con los dos movimientos angulares en «A» y «B», permitiendo realizar operaciones de fresado y torneado a la vez en piezas de construcción compleja o fresados multilaterales en un solo ciclo. Las piezas que pueden ser mecanizadas con este tipo de máquinas, son piezas con formas irregulares, con superficies curvas, con nervios inclinados en cualquier dirección...

En la ejecución de mis trabajos normalmente se emplea una fresadora vertical de bancada con C.N.C. de tres ejes. Aunque todavía no he precisado máquinas de más de tres ejes, las máquinas de cinco ejes controladas por C.N.C. deben tenerse en cuenta para abrir la posibilidad de realizar operaciones complejas.

En las fresadoras actuales el movimiento de la mesa esta automatizado (también cuentan con una opción manual), administrando velocidades de avance que se seleccionan en la caja de avances según las condiciones tecnológicas del mecanizado que se tiene que realizar. Las unidades de medida que se utilizan para aplicar la velocidad de avance son los milímetros/minuto. Algunas de estas mesas admiten los siguientes movimientos. Longitudinal: es el que marca la dirección del eje x, que es el que con más frecuencia se utiliza. Las piezas se sitúan sobre la mesa y se sujetan con mordazas que se acoplan a unas ranuras talladas en dicha mesa con forma de T. En ocasiones como hicimos para mi escultura de Burgos la pieza de material se inclina calzándola, pudiendo conseguirse así la talla de planos



Ilustración 36

inclinados con respecto a la horizontal. Transversal: corresponde a un movimiento transversal de la mesa de trabajo según el eje y. Vertical: corresponde al desplazamiento vertical de la mesa de trabajo según el eje z, este movimiento define la profundidad que alcanza el corte de la fresa en el material. Giro con respecto al eje longitudinal: según el grado de libertad U. Se obtiene con un cabezal divisor o con una mesa oscilante. Giro con respecto a un eje transversal: según el grado de libertad W. En algunas fresadoras se puede girar la mesa 45° a cada lado, en otras puede llegar a dar la vuelta completa.

Además de estos movimientos de la herramienta de trabajo y de la mesa de apoyo del material, en la actividad de fresar también es necesario contar con los movimientos relativos entre la pieza que se quiere elaborar y la herramienta de corte. Entre estos dos elementos existen tres movimientos básicos. El movimiento de corte: que es el que realiza la herramienta alrededor del eje portaherramientas. El movimiento de avance: se concibe como la aproximación de la fresa desde una posición de corte a otra sin cortar. El movimiento de profundización: que es el que se realiza para aumentar la profundidad de corte.

Ya he dicho que las fresas son las herramientas que realizan la acción de cortar el metal. Generalmente se montan en el portaherramientas, a no ser que sean de tamaño considerable y entonces lo hagan a través de un mandril o manguito adaptador intermedio. Precisamente, según el mecanismo con que se ajustan al portaherramientas las podemos clasificar en fresas con mango cónico, con mango cilíndrico, o para montar en árbol. Su forma, el material y las dimensiones de estas herramientas son muy variadas, por lo que en cada operación se elegirán las más adecuadas para realizarla. Los materiales utilizados más habitualmente en la fabricación de fresas son el acero rápido, y los carburos metálicos como el



Ilustración 37

carburo de tungsteno (widia). Con estos últimos materiales de mayor dureza, se aportan los filos constituidos como plaquitas del material sobre un cuerpo de acero de la fresa. Con estas últimas fresas se pueden aumentar las velocidades de corte, aunque como por otro lado aumenta su tenacidad con respecto a los filos de acero, obliga al mismo tiempo a disminuir la velocidad de avance de la

mesa. Estas fresas se caracterizan por su diámetro exterior, por el número de dientes, por el paso o distancia entre dos dientes consecutivos, y por el proceso de fijación de los dientes. Como ya hemos indicado anteriormente, el desarrollo de la maquinaria y de las herramientas han contribuido a crear nuevas posibilidades de fresado, incrementándose de forma considerable la calidad, la exactitud y la productividad.

Entre las operaciones más frecuentemente realizadas en los distintos tipos de fresadoras están las siguientes:

Planeado: Como indica su nombre esta operación tiene por objetivo conseguir superficies planas. Se utilizan frecuentemente unas fresas llamadas de planear, cuyos filos son plaquitas intercambiables de metal duro.

Fresado en escuadra: Consiste en una variante del planeado que deja escalones perpendiculares en la pieza mecanizada.

Cubicado: Consiste en adaptar el bloque de metal a la forma prismática en la que se inscribe la pieza que se va a mecanizar con posterioridad. En realidad es una extensión del planeado.

Corte: Cuando se va a realizar un trabajo en serie, lo que en nuestro caso correspondería a una edición, es preciso cortar todas las piezas a las mismas medidas de las barras o perfiles recibidas del almacén. Para ello se emplean fresas cilíndricas de corte, muy delgadas (0,5 a 6 mm) y diámetros de hasta 300 mm.

Ranurado recto: Para el fresado de ranuras rectas se utilizan generalmente fresas cilíndricas con la anchura de la ranura, pudiéndose en ocasiones montar varias fresas en el eje porta-fresas (tren de fresas) para así aumentar la productividad.

Ranurado con forma: En este tipo de ranurado se utilizan fresas más específicas de acuerdo al perfil de la ranura. Las más frecuentes son las ranuras en forma de T o de cola de milano.

Ranurado de chaveteros: Para esta operación se usan unas fresas cilíndricas con mango, llamadas comúnmente bailarinas que permiten fresar cortando en la dirección paralela y perpendicular del eje z.

Copiado: Existen determinadas fresadoras que actúan como un pantógrafo, en ellas se utilizan fresas con plaquitas de perfil redondo a fin de poder realizar operaciones de mecanizado en orografías y perfiles de caras cambiantes.

Fresado de cavidades: En este tipo de operaciones se debe realizar un taladro previo para partir del mismo, utilizando fresas adecuadas a la forma de la cavidad.

Fresado de roscas: Es una operación que si bien no se utiliza para dar forma, sí que tiene una posterior función estructural. En la pieza que construimos para el conjunto *Una señal un saludo*, esta operación tuvo un papel esencial, dado que se tuvieron que realizar alrededor de 140 roscas para armar la pieza con tornillos de 12 mm de métrica. Para realizar la rosca, previamente se hace un taladro de menor diámetro que el de la rosca, para posteriormente mecanizar la hélice de la rosca con una fresa con el filo adecuado.

Quizá me haya extendido demasiado en exponer las especificaciones y las posibilidades constructivas y conformadoras del material empleado en este caso, pero considero que por su genuinidad en aplicaciones escultóricas, puede ser interesante una visión más amplia de sus posibilidades que las de otros materiales más habituales. No podemos perder de vista que en el desarrollo conceptual de lo escultórico, en la historia de la propia disciplina el material ha tenido una función primordial.

El optar por el aluminio como material aplicado a mi trabajo lo considero una revelación en sí mismo, que al mismo tiempo me ha encaminado también a aplicar unos procedimientos que no se contemplaban desde la ortodoxia procedimental de la disciplina en la que me desenvuelvo. La escasez de aplicaciones prácticas con este material en escultura, me hizo aventurarme en un contexto experimental en el que no podía prever con certeza los resultados. Como suele ocurrir cuando se investiga, según iba trabajando conseguía efectos que resultaban positivos, pero también cometía errores.

Cuando estamos inmersos en un proceso de producción creativa suele ocurrir que una pieza te suele llevar a otra; es en esos saltos donde se establecen los cambios que determinan la evolución de la investigación. En algunos de estos cambios se asumen nuevos riesgos que se hacen efectivos en mi caso en la constitución del producto que realizo. Será por tanto la pieza, el objeto final y efectivo a «evaluar» de la investigación, a partir del cual veamos si merece la pena continuar por ese camino o conviene cambiar de rumbo. En el paréntesis que se espacia entre el momento en el que establecemos nuestras hipótesis y el que dedicamos a hacer efectiva la producción, se puede instalar un momento de desasosiego causado, más en el caso del artista, por esa actitud de bucear en lo desconocido. Esta apreciación la expresa bien Juan de la Cruz cuando se dirige a varios frailes que caminaban junto a él, en un momento en el que disfrutaban con una imagen hermosa: *«Nosotros no hemos venido para ver, hemos venido para no ver»*. El poeta recomienda que nos vendemos los ojos, asumiendo incluso la desorientación como condición necesaria en todo proceso creativo. Toda investigación conlleva riesgos que el artista también debe asumir. En la realización de la escultura adosada al muro de este proyecto, me aventuré a solucionar unos problemas constructivos con el aluminio que nunca había abordado hasta entonces. Ahora puedo confesar, que en ciertos momentos temí el fracaso inducido por la falta de seguridad o por la incertidumbre que asume todo recorrido experimental.

Me vendé los ojos para introducirme en una nueva aventura.

3.3. Proyección y construcción

Ya hemos hablado de las posibilidades de configuración del espacio. Creo que a todos los escultores nos resulta indispensable cuando nos enfrentamos a este tipo de problemáticas, contar con la experiencia que hemos ido adquiriendo a lo largo de los años, pues ésta nos permite transformar algo tan incierto como es la materia con ciertas garantías. Se puede descubrir en nosotros lo que oportunamente Javier Maderuelo denomina «*voluntad de oficio*», un tipo de voluntad específica, constituida a partir de la asimilación y el conocimiento de las cualidades constructivas de los materiales y de la tecnología aplicada a éstos cuando son empleados en escultura. El escultor intenta dar vida u organizar a unos materiales en principio amorfos e inertes, que se despliegan en el espacio y en el tiempo.

La aplicación de nuevos materiales en escultura a partir de la segunda mitad del pasado siglo, conlleva nuevas transmutaciones procesuales en la formalización de la materia. Tan tenida en cuenta históricamente, esta formalización pasará a ocupar un plano menos prioritario. Aunque si observamos con atención nuestro pasado, encontramos algunos artistas a los que el interés por la forma no les compromete a una mirada exclusiva, por lo que pueden tender hacia un interés paralelo por otros aspectos más actuales como puede ser el espacio. Bernini es un escultor que podría citar, pues tiene una mirada moderna que se adapta a la nueva visión espacial de la escultura. Su talento para condicionar la posición que debe adoptar el espectador ante el volumen de piedra por el creado, le vincula con algunas de las maneras de operar más actuales, adscritas a estéticas que valoran con prioridad la receptibilidad de la obra. Pero es indiscutible que los nuevos cambios conceptuales, han puesto a los escultores ante una encrucijada nueva de problemáticas que hace años era insospechada.

Siendo difícil rechazar de manera absoluta la normatividad en la plástica tridimensional, se convocará una nueva valoración de la materia a la que se supedita la forma, que llevará a los escultores a gestionar nuevos materiales hasta entonces ausentes en esta disciplina. En gran número de circunstancias este nuevo actuar se funda en la experimentación, ya que cuando elegimos un nuevo material como en mi caso era el aluminio, nos encaminamos a inventar un nuevo «modus operandi» que para nosotros era insospechado antes. Por eso es frecuente que el escultor actual alterne muchas profesiones, carpintero, cantero, soldador, modela-

dor, vaciador, escayolista, sastre, fotógrafo, videoartista, mecánico de una maquina C.N.C. ..., y aunque es probable que de muchas no conozca en profundidad sus técnicas, sí que le despiertan un indudable interés sus posibilidades y sus aplicaciones en la construcción escultórica.

Mi trabajo con el aluminio tiene bastante que ver con lo que acabo de explicar. Las fresadoras existentes en el mercado, son solventes para ejecutar aquellos trabajos ajustados a las dimensiones de las esculturas que realizo. No obstante, ha habido ocasiones como ésta que explico, en que las dimensiones de las piezas me han obligado a buscar exhaustivamente un taller con la máquina necesaria para ejecutar las operaciones correspondientes. En el conjunto escultórico que estamos viendo, necesité una fresadora capaz de trabajar piezas de 2800 x 1000 mm de plano a fresar. No me fue fácil, tuve que dar muchas vueltas hasta que encontré un taller que me fuera útil. La realidad que se me presentaba parecía compleja, pero precisamente por eso se ofrecía como una situación idónea para la investigación.

Unos pocos días antes de encontrar el taller, llegué a estar decidido a configurar la pieza soldándola, previendo los inconvenientes y riesgos que podría suponer la utilización de este procedimiento de construcción. Finalmente, encontré el taller adecuado que iluminó el camino que debía seguir, pese a que demandó muchos esfuerzos tratar de evitar que el albor que lo alumbraba no se extinguiera. Para ello recurrí al taller y la experiencia de un director de taller ya mayor, al que por discreción yo en este texto llamo F. y que desde mi percepción colaboró sobresalientemente, en la realización de una de las ejecuciones más satisfactorias de los encargos que se me han encomendado.

F. se me descubrió como un hombre que para su edad y para el tipo de profesión que llevaba a cabo, demostraba una cultura y una distinción poco habitual. Para mí era estimulante comprobar su sensibilidad hacia las artes y hacia la profesionalidad en cualquier clase de ocupación laboral, porque él ante todo era un profesional que se crecía con los retos que le alejaban de la rutina. Se trataba de un meritorio experto y ex-profesor de mecánica industrial, arduo explorador de dimensiones humanas como son habilidad, compromiso y juicio. Por eso a pesar de la acechanza de su propia problemática personal, aceptó el trabajo y consiguió cumplir, instado por mi vigilancia cercana, con su obligación en las fechas previstas.

La superficie de la mesa y la extensión de los recorridos de los elementos móviles de la máquina, condicionan el tamaño de las piezas a mecanizar. Ante la posibilidad de realizar piezas de un tamaño que empezaba a ser considerable, se me planteó una duda constructiva que me llevo bastante tiempo resolver. Yo no sabía en aquel momento que posibilidades reales había de mecanizar en aquellas dimensiones. En los talleres que yo frecuentaba no tenían las máquinas adecuadas, pero por otro lado, seducidos por la idea de abordar un proyecto poco habitual, parecía que tenían como diseño no dar información y si buscar otras alternativas viables para ellos resolver el problema. Ante este escenario no me quedó más remedio que visitar muchos talleres hasta encontrar el que me sirviera. Actualmente en mi agenda, ya tengo varias direcciones donde puedo recurrir para ejecutar trabajos significativos por su dimensión, entre ellas soy consciente de una fresadora con una mesa en la que se pueden trabajar piezas de hasta 8000 mm de longitud, que puede ser muy interesante para futuros proyectos. Si hubiera tenido esta información en el momento de realizar esta escultura, su resolución técnica podría haber seguido otro camino simplificándose el proceso constructivo.

Ya he dicho que en un principio yo no contemplaba el itinerario configurador a seguir. Cuando consideraba el mecanizado lo hacía pensando en aplicarlo a una sola

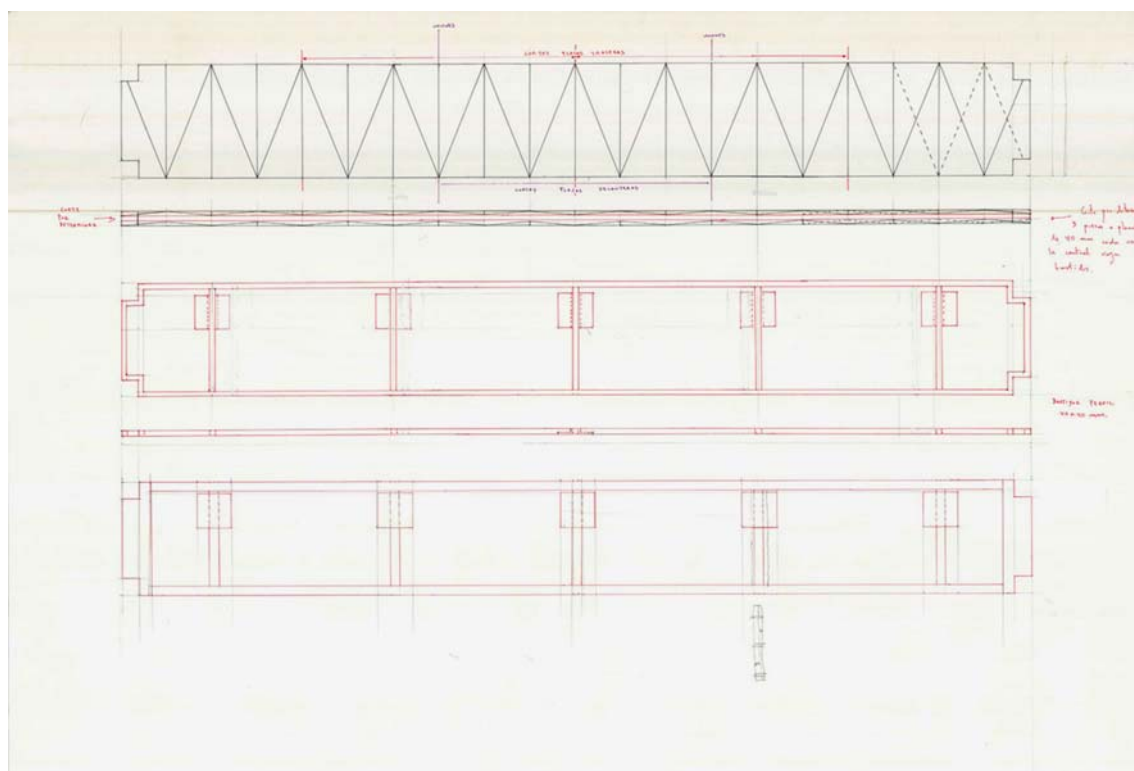


Ilustración 38

pieza maciza de imponente peso, a lo sumo a dos, unidas mediante un solo cordón de soldadura que sería fácil de disimular. Pero esta solución planteaba dos problemas: por una parte la dificultad que ya he mencionado de encontrar una máquina lo suficientemente grande para realizar el proceso y otra derivada del excesivo peso que alcanzaría la pieza, lo que problematizaría mucho su suspensión en el muro. Fue hablando con F. en la primera visita a su taller, considerando los planos dibujados el último verano en Menorca, cuando vimos la posibilidad de construir un bastidor que silueteara la forma del alzado principal, para que fuera cegado después por los dos planos más amplios de la pieza (anterior y posterior) sobre los que se tallarían las triangulaciones descritas en el apartado anterior. F. me había asegurado que las uniones necesarias entre las chapas de dichos alzados no serían muchas, dado que la máquina de la que disponía podía tallar grandes piezas, y además las juntas no se verían prácticamente. Para construir esta escultura, hueca en su interior, todas las piezas que la conformaran irían atornilladas, pudiéndose si lo deseaba cegar los tornillos con espigas del mismo material.

Se trataba de programar una máquina para que una vez recogida la información en su ordenador, sus mecanismos obedeciendo las ordenes de éste, pudieran realizar las operaciones oportunas de fresado. Pero a la hora de utilizar una máquina



Ilustración 39

como ésta, adoptaremos una postura inteligente si se estima por encima de las posibilidades de la máquina, los límites que a nosotros mismos nos constriñen o nos impone. La máquina nos será útil si tiene la suficiente capacidad como para proponernos unas actividades específicas, nunca si estas mismas actividades nos las intenta imponer.

El mismo día que conocí a F. ya por la tarde, le lleve a mi espacio de trabajo para mostrarle mi obra, así como una escultura tallada en madera de alep que conformaba una sección a la misma escala y con la misma forma que la que iba a tener la pieza de aluminio de 8 metros. Enseñándole el taller quería que observara cuales eran las intenciones de mi investigar formal, pero al ponerle ante aquel ensayo titulado *Tres gracias* también pretendía que advirtiera las inclinaciones, las caídas y el dibujo de las aristas de las triangulaciones de esta pieza, para que se convenciera él mismo y después me confirmara que la talla en el aluminio era posible, como así lo hizo. *Tres gracias* ahora incluida en una colección particular de Madrid, nació precisamente como experimento previo en otro material, con intención de visualizar las pendientes de los planos inclinados, y de ese modo comprobar si con las inclinaciones previstas la definición lineal era lo suficientemente clara.

3.3.1. Dibujar

Una vez asimiladas las direcciones que podían tomar cada una de las construcciones, era el momento de sentarse de nuevo ante el tablero de dibujo para trazar los planos en los que se refiriera la definición y el desarrollo constructivo que debíamos seguir. Una vez tenido en cuenta el diseño material de la pieza así como el contexto espacio-temporal en el que se iba a ubicar, me vi encaminado a desarrollar una considerable cantidad de material gráfico auxiliar. Los dibujos permiten registrar los diferentes momentos de generación de la obra, estableciéndose como un lenguaje insustituible que ningún otro puede ocupar. Fue en enero cuando retomé el dibujo proyectivo. Desde entonces, una vez iniciado el proceso de construcción, éste se desarrollaría a partir del doble diálogo que tendría que mantener con los talleres de mecanizados donde se producirían las dos piezas y con los arquitectos de la urbanización. En este escenario, el dibujo se ejecutaría como herramienta de comunicación esencial con ambas partes participantes en el proyecto. Dibujos y maquetas de nuevo, permitirían dar cuerpo al proyecto constructivo de la escultura. Además como documentos, suponen una información insustituible para el espectador especializado que quiere conocer algo más de la construcción.

Ya hemos dicho que el entender la escultura como dibujo en el espacio según se refería a ella Julio González, resulta ser una comprensión muy acorde a la propia idiosincrasia del medio. El escultor catalán, ejecutaba sus esculturas como si se tratasen de dibujos rápidos en el espacio, en los que las líneas se trazan sin cerrar superficies. Como si fueran esbozos realizados a partir de trazos gestuales, González construirá con los hierros recogidos y almacenados en su taller por sus sugestivas formas, unas esculturas que permiten ser completadas desde diferentes puntos de vista. Los escultores e incluso los arquitectos, de una manera o de otra siempre dibujan, pero algunos no sienten la necesidad de hacerlo sobre el plano del papel. De un escultor tan enorme como fue Brancusi apenas se conservan unos pocos rasguños. El escultor y el fotógrafo László Moholy-Nagy se enorgullecía en el año 1922, de haber dictado por teléfono al operario de un taller, las directrices de uno de sus diseños sin haber realizado ni un solo trazado. Solo en ciertos periodos cortos de tiempo, he dejado de recurrir a este procedimiento que ha jugado un papel tan importante en el desarrollo de mi trabajo. Cuando eres tú quien produce la obra este abandono puede ser más entendible, pues el desarrollo del proceso es directo y no existen intermediarios a quienes trasladar tus intenciones. Menos habitual es el caso, en el que

trabajando codo con codo con el operario de una máquina C.N.C., marcas sobre el bloque las líneas que definen los planos que quieres configurar, para que sea éste el que según esos trazos programe la fresadora que posteriormente iniciará la sustracción del material sobrante. No hace mucho tiempo, instigado por la premura de la entrega de una escultura, tuve que maniobrar de este modo. Asumí el riesgo que implica trabajar así cuando se interviene una materia prima cuyo valor económico debe ser considerado. Afortunadamente pese al riesgo, esta experiencia resultó positiva, pero de igual modo podría haber sido un fracaso. Mientras ejecutábamos aquel trabajo se instaló en mí un luminoso entusiasmo, provocado al sentir que iba a violar las vías habituales de proceder en la aplicación de estas máquinas configuradoras de objetos. Al mismo tiempo era satisfactorio sentir la compenetración real entre el operario y yo mismo, como consecuencia de varios años de colaboración entre ambos. Se me confirmaba en aquellos momentos que un procedimiento que empezó unos años atrás como una «experiencia piloto», había alcanzado un grado de madurez que en sus inicios yo no podía sospechar. Se podía comprender que el operario había adquirido una habilidad, una práctica entrenada que permitía que participaran en el juego creativo las estrategias repetidas y pautadas conseguidas con el tiempo. Esas habilidades maduradas e interiorizadas, permitían dar el salto de lo que es simple procedimiento a lo que es una visión más amplia de proceder.

Aunque en las fechas actuales las habilidades técnicas en arte no gozan de mucha reputación, para mí están estrechamente ligadas a las formas de expresión artística. Ya veremos en el siguiente capítulo como las manos piensan, para Kant ventanas de nuestra mente partícipes indiscutibles en nuestra manera de deliberar.

He de confesar que aquella ocasión, fue la única en que me desentendí del dibujo sobre papel como procedimiento para trabajar con máquinas-herramientas fijas. Para mí el dibujo proyectivo juega un papel insustituible y sumamente ventajoso en mi economía temporal como escultor. Y es que si queremos comunicar ideas formales con fines constructivos, desde mi punto de vista el dibujo pese a la opinión de Moholy-Nagy o Walter Gropius, se sitúa como un medio más adecuado que la palabra, pues el valor argumental de este medio se sustenta justamente, en suplantar a la escritura para establecer una nueva relación con el pensamiento y la imaginación. La palabra dibujo se introduce en el lenguaje con unas connotaciones que sobrepasan la propia disciplina. Abarca algo más de lo

que se traza sobre una sencilla hoja en blanco. El papel ineludible del término en nuestro contexto cultural, le sitúa ante una enorme riqueza de códigos, al mismo tiempo que también se complica su comprensión, pues se relaciona con todas aquellas prácticas en las que se busca como fin primordial ordenar una estructura procedente de diversos contextos. Como código de constitución conceptual que es, intentará remediar la distancia existente entre el sujeto y la multiplicidad de lo real, proponiendo un orden de los acontecimientos a través de unas estrategias y modos de operar que le son propios.

La diversidad del mundo nos fascina, estimula el deseo que nos incita a crear, pero al

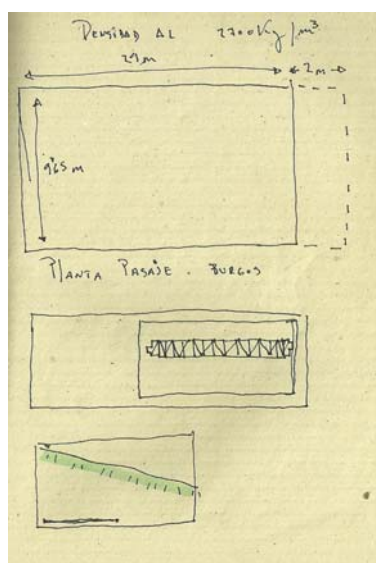


Ilustración 40

mismo tiempo su universalidad inabarcable también nos puede abrumar. Esa angustia que nos puede producir la confrontación con la pluralidad exterior a nosotros, será la que nos obligue a elegir ciertos modos de operar. La subjetividad de nuestra percepción, nos dictaminará según nuestros intereses a optar por los medios que consideramos más eficaces para transmitir y aclarar la información que recogemos del exterior, siendo conscientes de que cualquier proceso que elijamos tiene carencias insuperables que limitan nuestro actuar. Aun así ese actuar realiza una pequeña conquista, al ser capaz de convertir nuestras observaciones en vivencias y conceptualizaciones, útiles para recrear y explicar aquello que es objeto de nuestro interés.

El dibujo se establece en la bidimensionalidad, aunque su cualificación le permite hacer alusiones para escapar de ella. Su carácter reduccionista con respecto al uso de recursos, el adelgazamiento de su mediación técnica, conlleva que físicamente se separe de la escultura y de la arquitectura, aunque no podamos desvincularlo de unas interferencias conceptuales muy sólidas con estas dos prácticas espaciales. Desde este punto de vista todo dibujo conlleva una «mentira», pues esencialmente propone la construcción de un objeto de cualificación asimilable, al mismo tiempo que niega su existencia real. Su configuración niega la objetividad que representa, siendo esta negación de lo que representa lo que le da sentido, pues gracias a esta causa su materialidad se minimiza, convirtiéndole en un proceder efectivo para cumplir los fines en los que se fundamenta su razón de ser.

El hecho de dibujar es una práctica que podemos emplear para alentar a nuestro pensamiento. Baudelaire decía que los dibujantes puros son como filósofos y abstraccionistas de quinta esencia, frente a los coloristas que son poetas épicos. Como muchos otros creadores, tengo por costumbre llevar siempre conmigo una libreta donde anoto dibujándolos, a modo de diario, los pensamientos que me van surgiendo. Como otras veces, este hábito resultó de gran ayuda para ir clarificando y formalizando de manera directa e inmediata las ideas y problemas que iban saliendo al paso. A veces «in situ», dibujaba la aclaración o resolución que correspondía; en otras ocasiones se recogía el problema escuetamente en un apunte, para ser resuelto

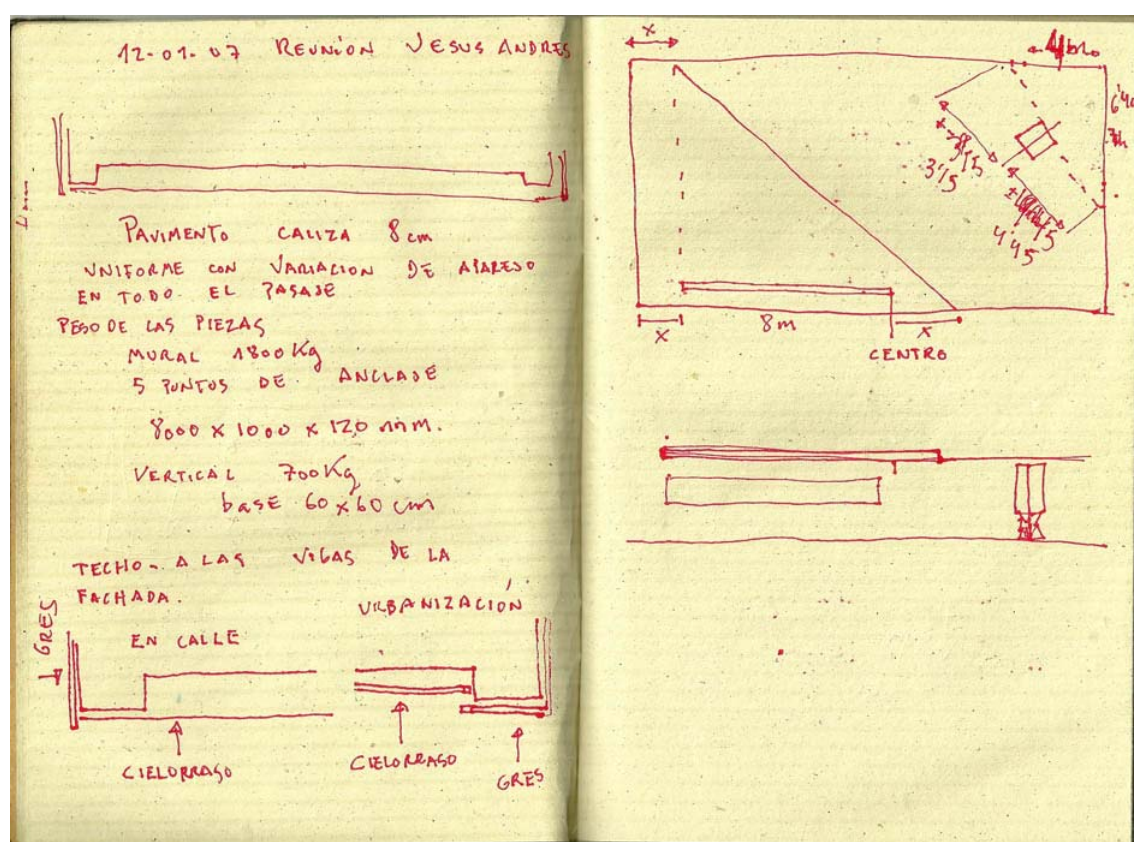


Ilustración 41

con más tranquilidad en mi casa o en mi taller. Dibujar comparte con la filosofía la capacidad de preguntar fuera y dentro de nosotros mismos, permitiéndonos la posibilidad de proponer una imagen posible que pueda reconfortar nuestras expectativas y nuestras tribulaciones; pero también la acción gráfica establece un diálogo real con la materia a la que pregunta. La constitución de ésta a partir de imágenes, la habilitan de una pluralidad de sentidos que son capaces de integrar al mismo tiempo los binomios sensación-intelección, y percepción-razón. Mientras que el len-

guaje tiene una validez reducida por ejemplo a un entorno geográfico, la imagen que el dibujo desarrolla tiene una cualificación más universal que completa su perceptibilidad inmediata y simultánea.

«Jamás he cesado de dibujar y pintar buscando, donde pudiera encontrarlos, los secretos de la forma» confesaba en sentido opuesto a su colega Gropius el suizo Le Courbusier. *«Mis dibujos son sobre todo una ayuda para la realización de las esculturas: son un medio de generar ideas para esculturas, de estimular el nacimiento de una idea: y una forma de poner en orden algunas ideas y desarrollarlas»* (51) declaraba también Henry Moore muy en sintonía con lo que acabamos de referir, para más adelante en el mismo texto significar ante todo ese dibujo más abierto a la intuición, utilizado como válvula de escape en un oficio que se caracteriza por la dilatación temporal de su producción. En cualquier dibujo, desde que se traza la primera línea sobre el papel, éste empieza a conversar con nosotros, sugiriéndonos los caminos que podemos tomar para encontrar aquello que a veces solo intuimos, finalmente se concluirá en el momento en el que vemos que la idea que estamos desarrollando se nos muestra como indispensable.

Si bien las primeras vanguardias del XX trataban de obviar o incluso mantener una actitud beligerante ante el pasado, a partir de la integración de éstas en la historia, los artistas volvemos los ojos hacia atrás para reconocer elementos o motivos del pasado que nos permitan progresar en nuestro actuar. Esta actitud respetuosa con la tradición, contrariamente a lo que promulgaban los vanguardistas más radicales, ha sido mantenida sin embargo por muchos artistas en el discurrir de dicha historia. Cennino Cennini entre los siglos XIV y XV, nos recuerda que inevitablemente todo dibujante o escultor ha tenido algunos autores referenciales y para ello nos recomienda que siempre elijamos al mejor para adquirir algo de su manera y su estilo. Unos años después Leonardo que fue discípulo del Verrocchio, hará unas recomendaciones en la misma dirección. En el mismo Picasso como artista excepcional de esos primeros quince años del siglo XX, podemos descubrir variadas referencias al pasado, explicitándose su relación con los estímulos que le procuraban seguir creando con asiduidad un extenso volumen de producción.

Pero si hay un autor posterior a las vanguardias de principio de siglo que me interese por su manera de dibujar es Alberto Giacometti. Ambos somos escultores y compartimos ese deseo por establecer unas coordenadas que permitan

posicionarnos con más seguridad en el mundo, aun sabiendo que este deseo es un espejismo o una utopía. Nuestro consuelo es mantener en nuestra conciencia la mayor lucidez posible ante la incertidumbre que nos envuelve. Aspiramos a adquirir una «*Lúcida incertidumbre*» que nos permita sujetarnos en el contexto en el que nos desenvolvemos. «*Es la esfinge que de tarde en tarde comparte una palabra de su enigma, y todas esas palabras constituyen el conocimiento humano. Ese conocimiento es un ínfimo resplandor siempre vacilante en lo desconocido que nos rodea, que nos toca, que nos penetra y envuelve, y colma cada uno de nuestros ánimos*» (52) escribía el artista suizo en 1929 para describir el dibujo como un lenguaje estatuario, instrumento de visibilidad. Después de esta reflexión tangencial sobre el lenguaje gráfico, ese mismo texto lo concluirá haciendo un reconocimiento de la insignificancia de nuestras acciones.

Repasando los dibujos de este artista surrealista primero y existencialista después, me detengo a contemplar los de su periodo más onírico, por acercarse en su concepción a la forma que ahora yo también tengo de esculpir a través del dibujo. En esos años de 1930 a 1933 en los que el autor se relaciona con los «surrealistas disidentes», estableciendo una especial correspondencia de intereses con Bataille, realizó algunos dibujos con pluma y grafito recurriendo de manera personalizada al uso de las perspectivas paralelas, ya sean éstas caballeras o axonométricas. *En Pies en un plato* (1933), *Dibujo surrealista* (1932), *La caja* (1930-31) y *Punto al ojo* (1931) sitúa los objetos sobre el sistema que se define a partir de dos ejes de coordenadas ortogonales y un tercero oblicuo. *En Palais á quatre heures de l'après-midi* (1932)

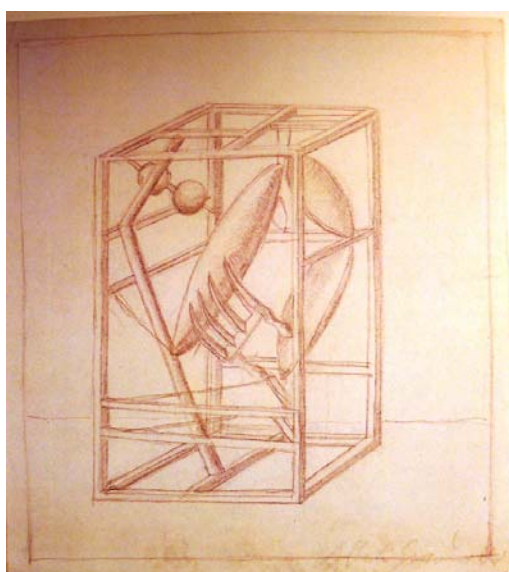


Ilustración 42

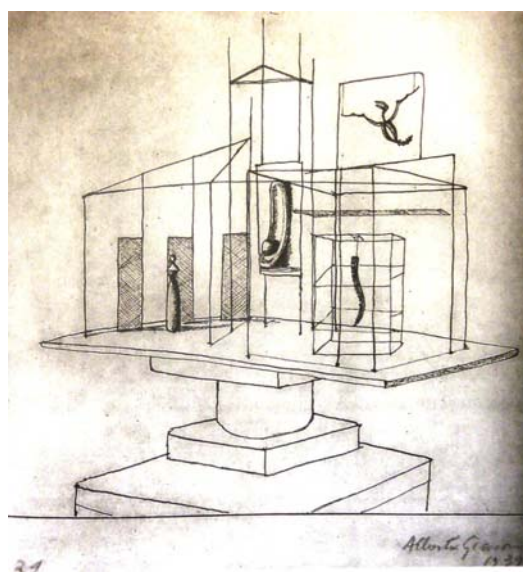


Ilustración 43

utiliza en cambio con claridad la disposición axonométrica de ejes. Pero de esta misma época merece la pena destacar *Objeto desagradable* (1931-32), por emplear otra forma distinta de representación en la que ya se anulan las referencias espaciales. En este trazado con grafito, una cornamenta fálica junto con la mano que la pretende asir, aparecen en posición frontal y en un mismo plano como si se tratara de una proyección en alzado de una representación diédrica. Una línea horizontal que soporta el desasosegante objeto, parece incluso aludir a una posible línea de tierra. Aunque toda la obra dibujada de Giacometti me parece portentosa y no puedo ocultar que su concepto del dibujo me es útil para enfrentarme a mí propio trabajo, he elegido éstos porque encuentro similitudes con los trazados que son empleados para solucionar proyectos similares a los que estoy narrando. En estos dibujos las líneas se definen con claridad y seguridad, diferenciándose de los otros más característicos de él donde estas aparecen revueltas, desenfocadas, expresando duda antes que certeza. En este proyecto no me fue tan necesario desarrollar trazados en perspectiva paralela, pues dadas sus características constructivas con estar dibujadas en mi pensamiento era suficiente, pero realicé varios dibujos, que se asemejan por su procedimiento a *Objeto desagradable*. Necesitamos dibujar para sentirnos seguros, como cuenta Simone de Beauvoir que hacía Giacometti, cuando se pegaba a las paredes mientras caminaba por las calles de París para sentirse arropado al resguardo de la solidez del muro, o cuando mantenía la luz encendida de su alcoba hasta el alba y mientras dormía, para evitar ser sorprendido por la muerte.

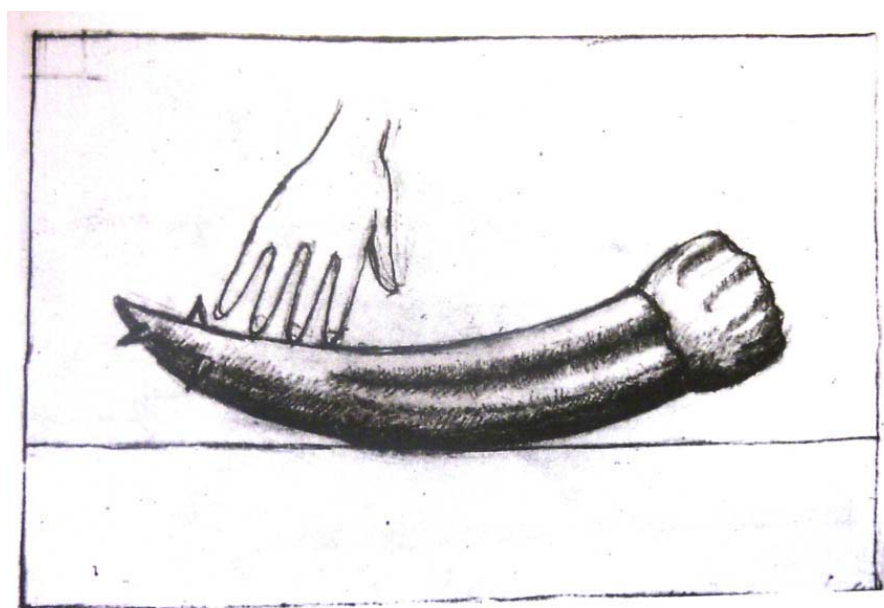


Ilustración 44

Sentir la propia fragilidad de mi identidad, resultará ser uno de los motivos que me conducen a depender de configuraciones materiales estables, abriéndoseme unos paréntesis en mí incierto transcurrir, en los que puedo olvidarme de una temporalidad que es insaciable e ineludible. El arte también nos puede equilibrar, nos ayuda a sustentarnos en el mundo.

Estos dibujos de Giacometti como muchos de mis propios dibujos de escultor, intentan superar los límites del medio y del propio formato que por otro lado les hacen ser lo que son. Sin excederse en su intención inquieta propia del medio, sutilmente buscan el modo de sobreponerse a sus limitaciones para formar parte de los objetos que constituyen nuestro entorno espacial. Son dibujos por tanto que median hacia un fin que puede tener muchas caras, algunas de ellas una vez cerrado el trabajo sorpresivas para el mismo autor. Su validez no concluye en su autonomía, sino en la capacidad que tienen para participar en la elaboración de un proyecto. Como dibujos que son, hacen presente visualizándolo el tema sobre el que discurren, posibilitando al mismo autor una clarificación de los caminos por los que transita su conciencia. La escultura está profundamente vinculada al dibujo, este medio permite dar cuenta tanto de la gestación del proyecto como de la visualización de sus características fundamentales.

El dibujo o representación, si utilizamos un término más actualizado independientemente de los medios técnicos que aplique, alcanza también un valor según la conceptualización que asuma en su actuar como instrumento de medición medible de los objetos y del espacio que los rodea. En este caso se trataba de dar forma a unas realidades, dos esculturas, para que se conformaran como entidades efectivas diferentes de la continuidad espacio-temporal. Acogiéndome a las posibilidades del dibujo como disciplina morfológica, trataría de determinar y de describir estas realidades que debían condicionar el espacio que iban ocupar. En los dibujos se trata de predecir a través de la representación más o menos pautada, una manifestación espacio-temporal en la que se comprende la posibilidad de interacción entre la forma y la materia. Nos permiten comprender los objetos, explorándolos en busca de una inteligibilidad fundada en el por qué y en el para qué, aspectos esenciales de la comprensión y del conocimiento.

Aunque no existen prescripciones seguras, ni todos los métodos tienen el mismo valor para todos los autores, Leon Battista Alberti en su tratado *De re aedificatoria*,

propone un guión representacional destinado a llevar a buen término las construcciones arquitectónicas. Este guión nos puede ser útil, por establecerse según la concepción lógica de un creador que conocía el medio en profundidad. Las etapas de ese guión propuesto por el arquitecto genovés son observadas por mí cuando realizo estos trabajos, aunque mi proceder me lleva a modificar el orden de las dos últimas fases. En un primer momento, es lógico que sea la imaginación la que visualice el trabajo que el arquitecto italiano denomina «*mental*». La imaginación se muestra imprescindible como vehículo posibilitador de la comprensión técnica, pues es la que articula un lenguaje que orienta y dirige cualquier clase de habilidad. Curiosamente en este aspecto, Alberti coincide con los planteamientos de Su Dongpo (1036-1101) un pintor y calígrafo chino ajeno a nuestra tradición. Según este artista: «*Antes de pintar un bambú has de dejarlo crecer dentro de ti. Entonces el pincel en la mano, la mirada concentrada, la visión aparece de pronto ante los ojos*» para después con prontitud pasar a pintar esa imagen resbaladiza, antes de que se nos escape, como se escapa una liebre si oye los pasos del cazador. El dibujo se practica con el fin de anticipar un pronóstico, por eso en la segunda etapa Alberti recomendaba trazar los primeros rasguños o esbozos, denominados *schizzis* en Italia; son las aproximaciones a lo que se empezaba a vislumbrar en mi pensamiento; se trata de una etapa de tanteos caracterizados a veces por el enmarañamiento de líneas, otras por la esencialidad y claridad de los recursos, dependiendo del carácter del autor. Esta fase exige incluso más concentración que las demás, pues demanda una atención especial ante los resultados o las oportunidades plásticas que puedan surgir cuando el camino por el que vayamos a proceder todavía está abierto. Es en la tercera fase, cuando presentaba la disposición espacial y volumétrica materializada en las maquetas, para ya en la última, pasar a realizar los dibujos a escala en los que se detallan las diferentes especificaciones constructivas necesarias.

La maqueta es un instrumento muy importante, gracias a ella se visualiza el desarrollo volumétrico de los objetos y al mismo tiempo la estructuración espacial, producida por la inclusión de estos mismos cuerpos en el espacio. Pero la maqueta, tiene sus límites comunicativos cuando se trata de trasladar nuestras ideas a terceros para que puedan ser materializadas. El dibujo en mi caso, recoge el relevo a la maqueta para poder continuar después con una proyección gráfica más específica.

Proyectar, es la posibilidad de «*progresiva visualización*» de lo construible para Alvaro de Siza, significa configurar una conceptualización o idea más o menos funcional utilizando diferentes recursos, ya sean estos gráficos, objetuales, plásticos... En nuestro

caso tratamos una proyectividad escultórica, cualificada con un modo de operar próximo al de otras disciplinas fundamentadas en la construcción. Como proyecto en el que se inscriben muchas clases de dibujos, hace referencia a una estructuración del trabajo, a la búsqueda de las estrategias necesarias para realizar en nuestro caso las esculturas.

El creador sumido en su trabajo puede comprobar cuando inicia un proyecto, como éste puede tener una consideración próxima a la banalidad, pero sin embargo según se desarrolla con ilusión y voluntad, éste va alcanzando unas connotaciones que afianzan su seriedad y categoría intelectual. Bruce Nauman expresaba esta idea con las siguientes palabras en una exposición suya realizada en Rotterdam en 1991: *«Normalmente se comienza con una idea bastante tonta, que es cierta y a la vez no lo es. Al interpretarla y tomarla en serio, se convierte en un pensamiento fuerte, que debe ser examinado, y este examen no debe tener nunca en cuenta el placer o la estética»*. La última frase es acorde a su forma de entender el arte como ruptura, como actividad que trata de evitar cualquier clase de identificación con los gustos establecidos, porque para él este gusto no cuenta. Nauman opina que la consideración de artista adjudicada a sí mismo por el propio creador, le da derecho a suponer como arte cualquier cosa que realice en su taller, permitiéndole una libertad absoluta y una desinhibición hacia cualquier clase de miramientos con el pasado. En cierto modo, contemplando una amplia variedad de contextos, esta idea de Nauman, no apunta a una dirección muy diferente a la que se han tratado de encaminar muchos artistas tanto actualmente como en el pasado.

Los trabajos seriados desarrollan un ciclo continuo centrado en determinados intereses, para finalizar con el encuentro de la obra definitiva. Esta forma de proceder es propia de muchos artistas y así nos lo demuestran los testimonios dibujados que hemos conservado. Desde Leonardo, hasta Picasso o Mondrian, el dibujo entendido como ciclo que reflexiona sobre un tema, ya sea éste el movimiento de los fluidos, las anécdotas de un burdel o un simple árbol, es una constante en el desarrollo del arte entendido como herramienta proyectiva. Son los dibujos que tienen ese carácter de bosquejo, propio de las primeras etapas de producción de un proyecto.

Otra forma de provocar la «invención» de nuevas ideas e imágenes es la recomendada por Leonardo, Breton o Tapies. Los tres, eludiendo las estructuras racionales más usuales de nuestro pensamiento, vislumbran la posibilidad de dirigir la mirada hacia determinadas superficies como puede ser un muro, o encuadres más amplios como los que compone el cielo con sus nubes. Estas prácticas parecen ser asi-

miladas de forma natural por la mayoría de los empleados en dibujar, sin necesidad de conocer las recomendaciones de ningún creador. Cuando era niño lo hacía y alguno de mis alumnos me ha narrado una experiencia similar durante el desarrollo de algún proyecto. No es de extrañar, porque la creación visual busca formas de estimulación de los sentidos y éstas de las que estamos hablando se nos muestran de manera directa y sin intermediarios. El siguiente paso será la superación de esta impronta espontánea a través de la formalización. Otra forma de iniciarnos en el dibujo en estos primeros momentos, es una proyección del anterior consejo dado por los tres artistas, manejada además también por muchos de nosotros. Consiste en manchar intuitivamente el papel con un medio líquido por ejemplo, para aprovechar la sugerencia formal que nos ofrece lo añadido en la superficie blanca. Un caso extremo de este uso automático de los recursos plásticos y visuales lo explicita Marcel Duchamp, que adoptó una actitud claramente lúdica: *«El puro azar me interesó como una manera de ir contra la lógica de la realidad... Esto me divertía, era siempre la idea de «diversión» la que me motivaba hacer cosas y a repetirlas tres veces»* (53). El azar es mantenido en conserva por este autor, así lo hizo en 1914 a partir de una lámina comprada en una tienda de accesorios artísticos en la que se reproducía un paisaje, que al iluminarla durante un viaje en tren a Rouen, con una luz roja y otra verde la asemeja a una farmacia.

Dibujando actualmente podemos emplear cualquier clase de estrategia para componer lo imaginario; no existen procesos insustituibles que nos garanticen alcanzar la idoneidad en nuestros trabajos. Por mucho que hayan avanzado las aplicaciones informáticas destinadas a dibujar, no debemos dejar de contemplar el valor irremplazable que tienen esos primeros dibujos trazados manualmente, útiles para reflejar nuestras vivencias y nuestros deseos. Muchas veces el carácter ambiguo de estos esbozos trazados intuitivamente, incluso automáticamente, sirven de referencia para sugerir formas y paisajes que en etapas posteriores podremos concretar. Los trazados que apliquemos a la hoja blanca de papel, permitirán establecer un espacio para crear un universo de fantasías, ilusiones, imaginaciones y utopías. Su consecuente indefinición ajustada al propio proceso, provoca aunque éste no sea su fin la posibilidad de interpretación, introduciéndonos entonces en el juego de la creación escultórica. Dibujos que desde su libertad de ejecución suelen asimilar además de una interesante cualidad técnica, una atrayente calidad plástica, cualificándose como indicados para descubrir las intenciones del autor. Aunque a veces se ignora la eficacia de este tipo de dibujo por no ocuparse de los detalles técnicos o de la «credibilidad de la representación», no podemos obviar del mismo modo su capacidad para abrir una rica multiplicidad de estructuras proyectuales.

Los términos que asignamos a este tipo de representaciones, son ilustrativos de los objetivos que perseguimos a través de su ejecución. Bozzeto en italiano deriva de la palabra bozza, que nos recuerda el nombre de esa maravillosa ciudad situada



Ilustración 45

en la ribera oeste de Cerdeña, pero al mismo tiempo también se refiere a una piedra en su estado mas bruto y sin desbastar. El origen de bosquejo está en los bosques (bosc), con ella se alude a la acción de limpieza de este medio natural y croquis (croquer) es una acción que tiene que ver con aquello que se refiere sólo a sus grandes rasgos. Me sorprende ahora que repaso estos términos, la estrecha relación que tienen dos de ellos (bozza, bosc) con las primeras etapas del proceder escultórico, cuando los materiales están recién acopiados de su lugar específico de procedencia. Una de las características propias de todos los términos referidos a esta clase de trazados, es que asimilan bien

la corrección; podríamos decir, que nacen en gran medida con esa vocación de ser rectificadlos de forma más o menos reflexiva, como lo son los realizados para mis piezas mecanizadas.

Algunos escultores como es el caso de Richard Serra, exponen que sus dibujos no están destinados a las esculturas y que sin embargo como yo mismo he hecho en algunas ocasiones, estos trabajos sobre papel son «*estudios realizados una vez que una escultura se ha completado*» (54), porque para este escultor, dibujar es un lenguaje independiente que ante todo le permite realizar una comprensión estructural de ese algo. El escultor californiano afirma rotundamente: «*Nunca hago dibujos para esculturas*», pero visualizando sus dibujos negros de tintada plana, como ocurre en esas *Double Torqued Ellipses* trazadas con barra de óleo de este color, nos es imposi-

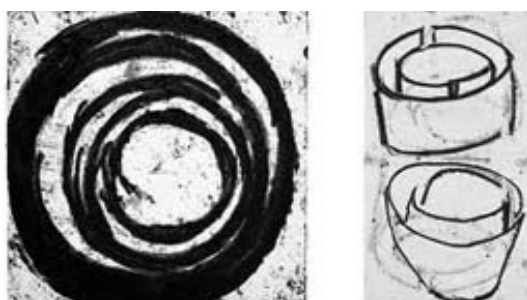


Ilustración 46

ble no identificarlos con la rotundidad formal y estructural de sus gravitatorias piezas de acero laminado. A pesar de estas declaraciones, me es difícil encontrar un escultor que dibuje, en el que sus trazos realizados en el plano no se vinculen a la obra que realiza en las tres dimensiones.

Una vez realizados los esbozos y la maqueta, aplicaría el pensamiento analítico que se injerta en otra clase de dibujos, atendiendo a los aspectos que me resultaban importantes para llevar a cabo lo que deseaba construir y obligándome a diferenciar los elementos que componen la mencionada construcción. Estos trazados descriptivos tratarían de especificar con más claridad aspectos como son la geometría, las dimensiones, la proporción, las cualidades perceptivas, la constructibilidad, la disposición espacial... intentando comprender las piezas y el espacio más allá de la simple percepción general. Dibujos de escultor que como los del arquitecto, pretenden controlar el desarrollo técnico de las obras. En mi caso, sus características me llevan en muchos momentos a valorar el pensamiento al mismo nivel que la apariencia, el entendimiento en paralelo a la visibilidad, llegando a olvidar en algunos de ellos, la correspondencia de lo representado con la realidad en la que se contextualizan, al desaparecer la alusión al espacio en el que serán incluidos. En otros más que trasladar la veracidad del aspecto del objeto, se intenta llegar a un conocimiento profundo de éste.

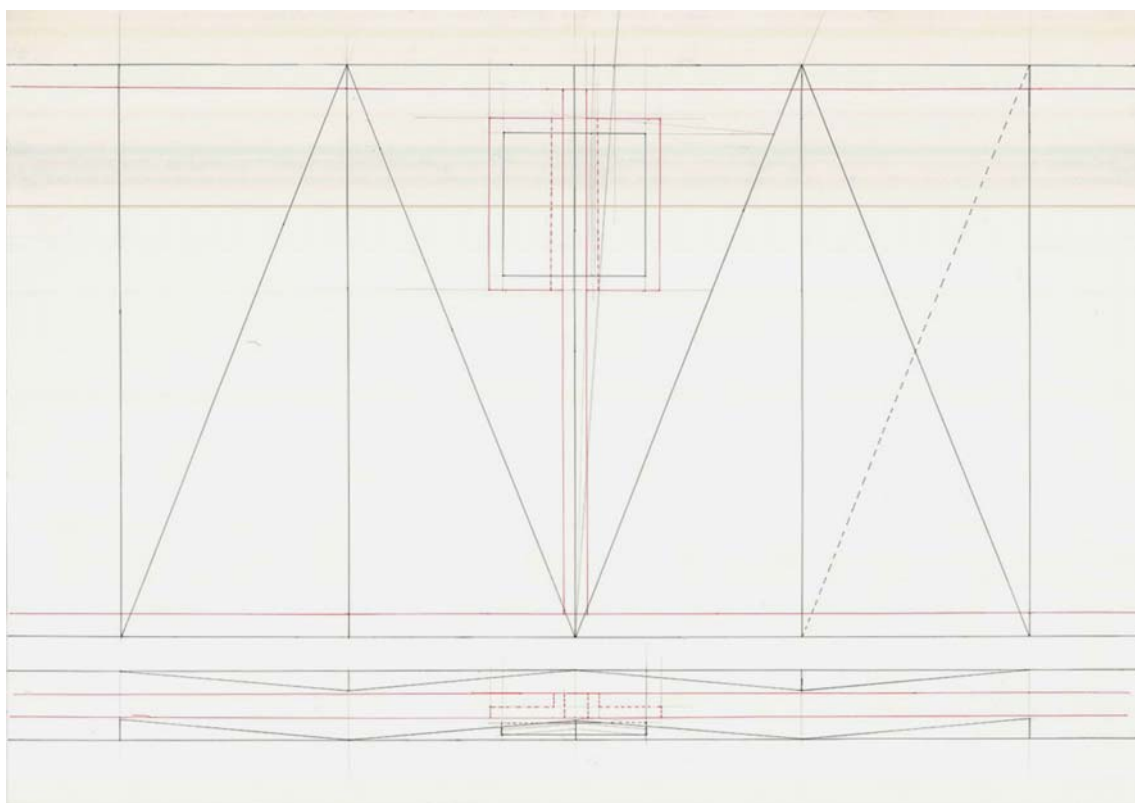


Ilustración 47

La proporción es una preocupación constante en mi trabajo. Aunque puedo entender y disfruto con la belleza menos programada propia de las tendencias más



Ilustración 48

instintivas del arte, en mi método de trabajo necesito la medida como premisa para poder llevarlo a cabo. Siguiendo esta dirección puedo asumir el pensamiento de Policleto, que entiende la belleza ante todo como proporción entre las partes. Para este griego encontrar la belleza, la armonía, y la perfección, es posible aplicando un instrumento idóneo como son las matemáticas. Satisfecho con el resultado obtenido en una escultura que se conoce también como *El Doríforo*, escribió un tratado sobre el tema al que denominaría *El Canon*, título que posteriormente trasladaría también a la escultura. Es en una reproducción de esta obra instalada en el Museo Arqueológico de Nápoles, donde podemos ver de una forma velada y sorpresiva por su improvisada instalación, el plan-

teamiento intelectual que revelaba la teoría de Policleto, dado que los detalles de su pensamiento se perderán con el texto desaparecido. Concebido *El Canon* como estatua programática, el escultor intentará afirmar voluntariamente en ella, unos procedimientos compositivos previos que se identificaban con alcanzar las proporciones ideales. Galeno en el siglo II se referirá de este modo con respecto a este escultor: *«la belleza reside en la proporcionalidad armoniosa de las partes, como entre un dedo y otro dedo, entre todos los dedos y el metacarpo, entre el carpo y el antebrazo, y entre éste y el brazo. Como está escrito en El Canon de Policleto. Para enseñarnos toda proporción del cuerpo, éste apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado, y llamó a la estatua como al tratado: Canon»* (55).

El historiador de arte Rudolf Wittkower en un artículo referido a otro canon, al *Modulor* de Le Corbusier, defendía la idea según la cual todos los sistemas de proporción son intelectuales, basados como pensaba Policleto en una lógica matemática. Proporcionar para Wittkower no es imaginable sin apelar a una comprensión geométrica de la dimensión de la realidad. Contrarrestando la posición de estos defensores de la proporción, entre los que me puedo incluir, no podemos dejar de atender a los periodos históricos que han relativizado este concepto como consecuencia de la subjetividad que está implícita en él.

He leído y estudiado numerosos tratados de geometría, los de Matila C. Ghyka referidos fundamentalmente a estética y a la sección aurea, los textos de Marcus du Sautoy, los de Luca Pacioli...pero he de reconocer que la geometría que utilizo es

exclusivamente gráfica, ajena a profundizar en ninguna clase de desarrollo numérico, y además me doy cuenta de que existen artistas como por ejemplo Eduardo Chillida, o C.D. Friedrich, que parecen componer sus obras con un equilibrio natural innato, consiguiendo una representación armónica y proporcionada con relativa facilidad. Puedo decir que por las causas que sean yo mismo he desarrollado con el paso del tiempo, una facultad que me permite componer ya sea un objeto o una organización espacial con solvencia y sin mucha dificultad; por haber practicado mucho el dibujo de antiguo, porque dado mi carácter caótico es en el arte en la única parcela de mi vida en la que puedo conseguir cierta clase de orden o disciplina, porque he analizado y observado con atención mucho arte preocupado por estos principios.

Por eso cuando dibujo una escultura o la dispongo en el espacio, me interesa enormemente estudiar su expresión a través de razones geométricas sencillas, en las que se observan de igual modo razones como comparación de magnitudes y proporciones como igualdad de razones.

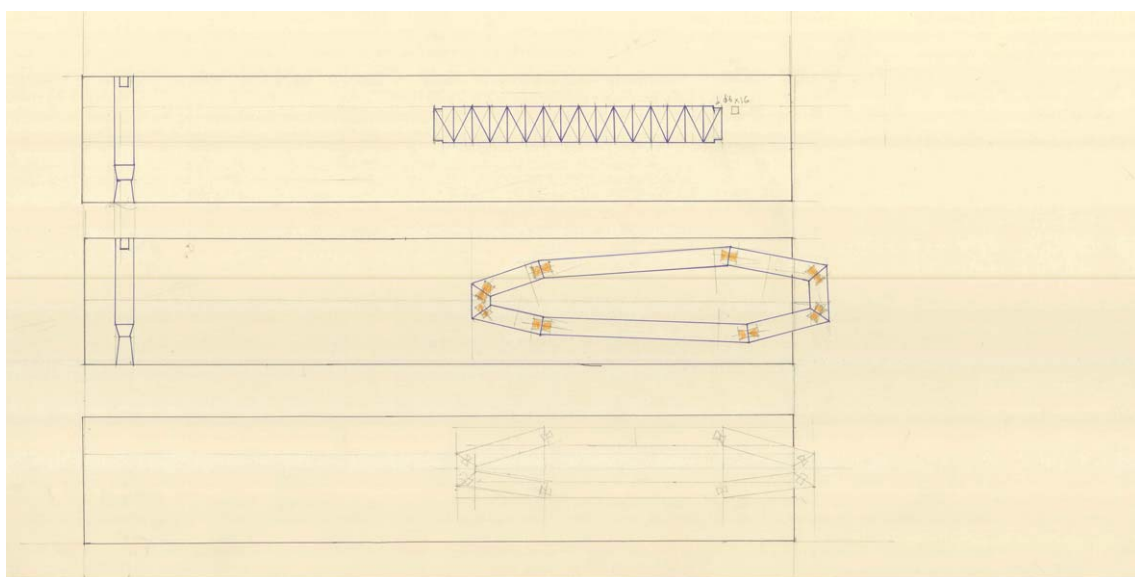


Ilustración 49

Soy consciente de que la proporción adecua los espacios a nosotros mismos, a nuestro cuerpo y a nuestras necesidades, ya sean estas estéticas o pragmáticas. Cuando dibujamos un proyecto escultórico, creo que una de las cosas en las que prioritariamente debemos caer, es en la importancia de la proporción, lo que de una forma o de otra significa un sistema de relaciones o de comparaciones tomadas a partir de un referente que es casi siempre nuestro propio cuerpo.

Los dibujos que realicé están apoyados en una forma de entender la representación constructiva que se empieza a desarrollar en el siglo XVI, sobre todo como recurso de arquitectos. Se pueden vincular esta clase de representaciones a variadas disciplinas y se integran con facilidad en aquellas formas de expresión que tienen una gramática propia. Para aumentar su eficacia, se llega a incluir en ocasiones determinados textos, destinados a hacer aclaraciones sobre lo que se representa cuando se quiere identificar con claridad un elemento. Ahora pasados varios años desde que se finalizaron las obras de este trabajo, los dibujos que conservo funcionan como un relato coherente, derivado de su definición como lenguaje de un medio cualificado también para la narración.

Determinados artistas vanguardistas también mostrarán un interés por el dibujo geométrico, frente al general rechazo explicitado por el estamento artístico que no quiere ajustarse a ningún tipo de normativa. Sin embargo, artistas plásticos pertenecientes al constructivismo ruso como El Lissitzky, elaborarán proyectos situados a medio camino entre la pintura y la arquitectura, pretendiendo mantener una voluntad creativa que les aproxime como artistas a la producción industrial. Esta actitud se consolida en la Bauhaus, escuela de diseño a la que yo ya hace años que presté atención tanto por su influencia pedagógica en el arte europeo y norteamericano, como por los intereses estéticos que difundían sus profesores docentes. Esta escuela alemana, será uno de los catalizadores de la vía creativa que interesada por la geometría, atienda a las ventajas que puede procurar el dibujo utilizado por la técnica.

Mis dibujos de carácter politécnico, reducidos a sus elementos más esenciales, priorizan la línea frente a otros recursos plásticos como pueden ser el claro-oscuro o incluso el color, a pesar de que algunas líneas en ellos, están trazadas en rojo o en azul como variaciones del negro, para diferenciar diversas significaciones constructivas dentro de la misma hoja de representación. La asociación al pensamiento científico, descriptivo y matemático de la línea, la sitúa como un elemento gráfico esencial en el ámbito del dibujo proyectivo. Gaspard Monge en 1798 partiendo de un pensamiento positivista formulará la gramática de esa nueva ciencia denominada geometría descriptiva, en la que los objetos son representados como en mis dibujos atendiendo a sus estructuras lineales, en este caso a sus aristas o sus contornos correspondientes. En ellos el uso de la línea como recurso gráfico esencial, intenta explotar al máxi-

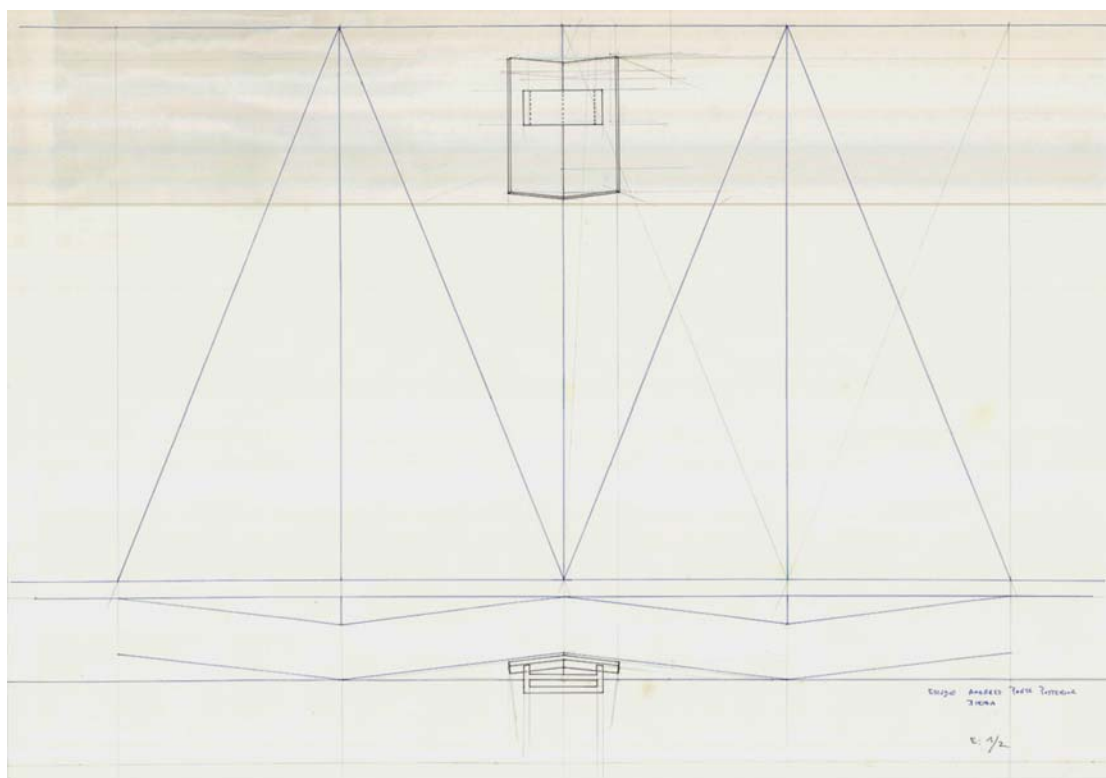


Ilustración 50

mo su capacidad informativa y aproximarse en la medida de lo posible a la máxima precisión, pues este elemento gráfico explicita la relación entre nuestra concepción del mundo y los objetos representados. El trazado limpio de este elemento en ellos, les permite adquirir la apariencia de armazones de alambre. Sobre el papel se asemejan a jaulas capaces de describir la espacialidad del objeto, haciendo posible en ocasiones su conocimiento a través de un único dibujo. Aprovechar dicha descriptibilidad dada en sus cualificaciones, supone insistir en la racionalización técnica y en las posibilidades de fabricación, en este caso de una escultura.

La parte especulativa en este momento ya había sido superada y ahora correspondía afinar en la certidumbre de la construcción. Cerciorarme de la viabilidad de mis ideas, tantearlas de nuevo, modificarlas si era necesario. Como imágenes funcionales codificadas, además de hacer visible una idea, estaban destinadas a convertirse en un medio como ya he dicho de comunicación con los clientes y con los arquitectos o técnicos que colaboraban en la producción de la obra. Por ello todos estos papeles son concisos en sus recursos, preocupados ante todo por las diferentes posibilidades constructivas vinculadas al adverbio *¿cómo?* y liberados de pretensiones superfluas, asumen que cualquier clase de lujo se desviaría del objeto de su existencia.

Como refiere Inmaculada López Vilches (56) se caracterizan por tres aspectos propios. En primer lugar evidencian un problema, lo hacen específico y posible de entender. En segundo lugar permiten resoluciones originales, posibilitadas únicamente a través de la imagen y finalmente, nos permiten la identificación de la imagen técnica con un discurso, ya sea éste de carácter narrativo o icónico, en definitiva admiten su suscripción como argumentos intelectuales.

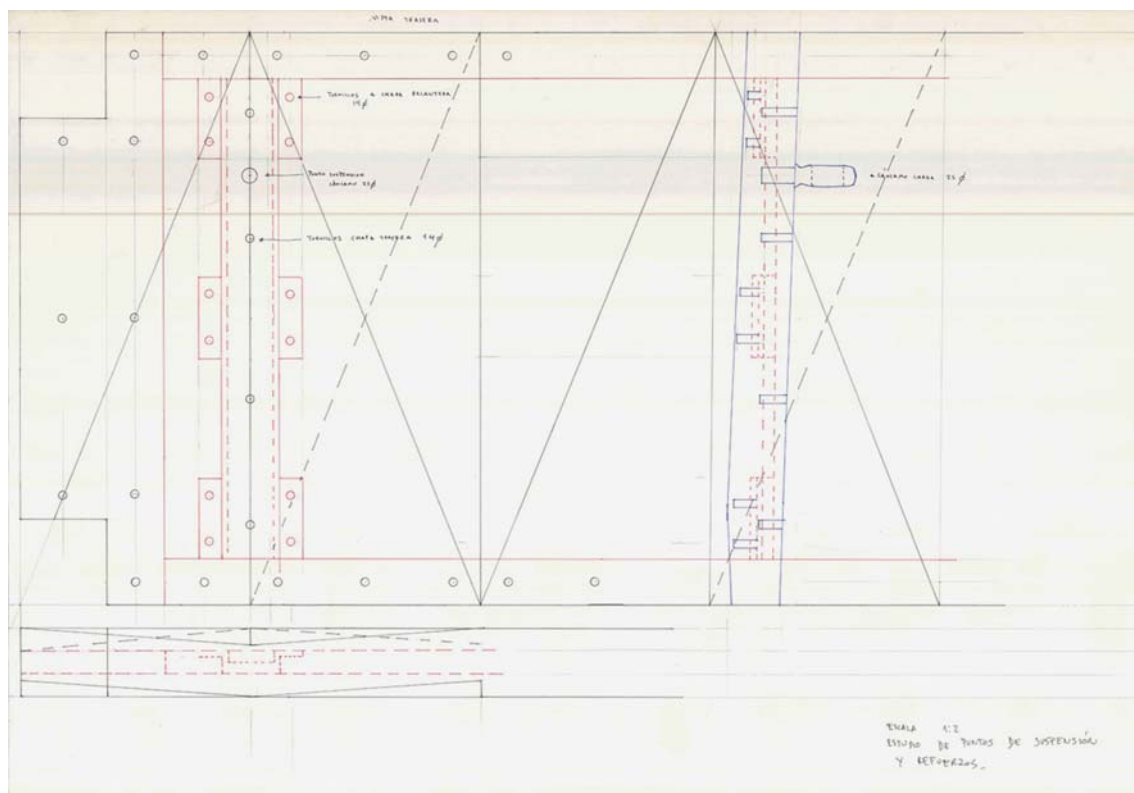


Ilustración 51

Nunca en otro trabajo constructivo he dibujado tan a la par como en este proceso de producción. Al diseñar yo mismo la estructura de las esculturas, iba dibujando su resolución según aparecían las problemáticas específicas de cada una de ellas. En el caso de la pieza mayor, era fundamental atender al desarrollo de la talla de las triangulaciones de las planchas de aluminio, para después diseñar el armazón que uniría todas las piezas formando parte de ellas. El proyecto se hizo efectivo en gran medida, gracias al desarrollo gráfico y a la cualificación y el interés de los operarios del taller. Para ello tuve que dedicar muchas horas a dibujar, prestando una extrema concentración a lo que hacía, pues siempre se trataba de abordar problemáticas que ya fueran estéticas o técnicas, resultaban esenciales para el posterior desarrollo del

proyecto. Puedo decir que en las semanas que pasé dibujando, el cansancio físico e intelectual alcanzaba grados mayores, que en otros tiempos en los que orientaba mi actuación a una actividad aparentemente más física como es la talla. Y es que el trabajo físico que procura la escultura cuando se está construyendo a mi me relaja, mientras que entonces dibujando, cada día iba acumulando más tensión, dado que las problemáticas que abordaba se iban sucediendo una detrás de otra y todas eran nuevas e insólitas, como también lo era la propia fabricación.

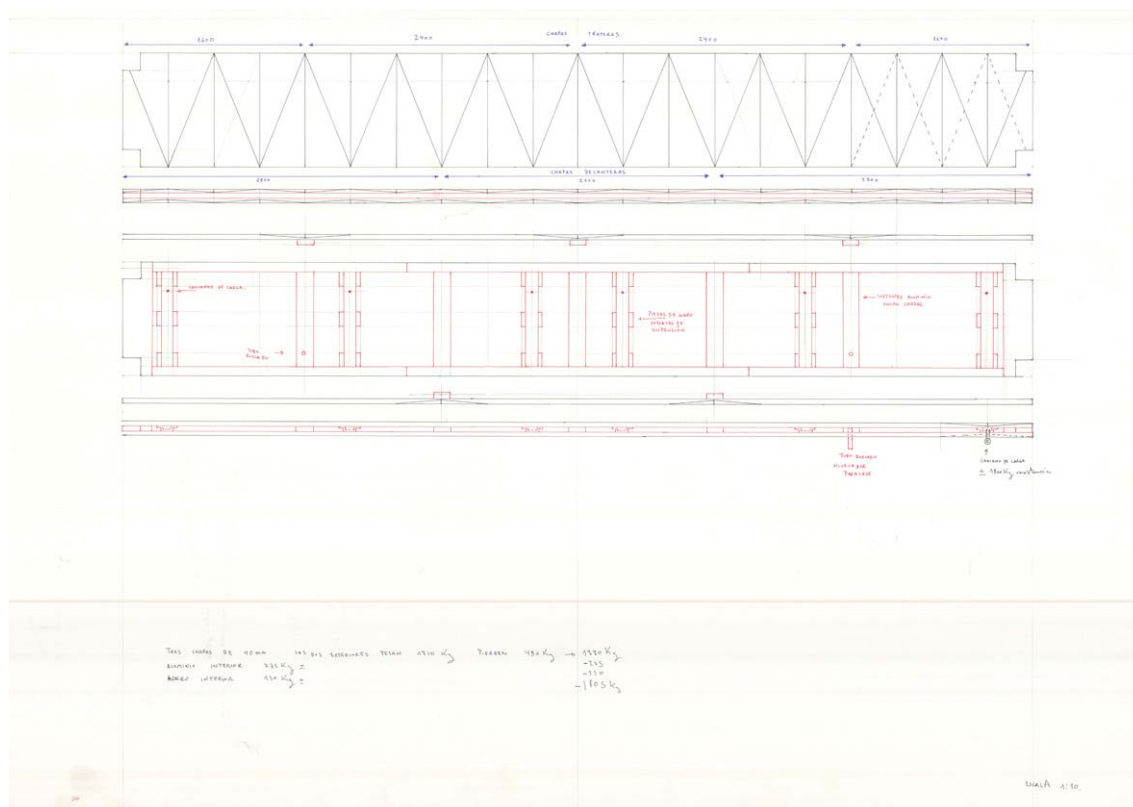


Ilustración 52

Para adecuar la labor de dibujante a los objetivos perseguidos, utilicé algunos de los recursos más característicos de esta disciplina gráfico-descriptiva. En algunos, para visualizar los encajes, acoplamientos y montaje de las piezas, formalicé secciones que luego abatidas en verdadera dimensión funcionaban a modo de explosionados o dibujos de expansión. En otros ampliaba la escala a la que había representado en el mismo papel el objeto entero, aplicando la función de lupa, útil para mostrar con más determinación alguna parte concreta independizada del conjunto. En estos últimos dibujos se compatibilizan simultáneamente dos escalas diferentes, la del objeto en cuestión y la de algunos elementos que merecían mayor atención, como puede ser el afianzamiento de la

base de la escultura al plano del suelo sobre el que se iba a apoyar, o el aumento de escala de los ganchos de suspensión para mejorar su visibilidad.

La transparencia utilizando líneas discontinuas vinculadas a la visión con «rayos x», es una característica propia y ventajosa del manejo de las proyecciones diédricas. Una vez des-corporizados los objetos por el sistema proyectivo, este recurso nos permite conocer el objeto exterior e interiormente, aumentando el acopio de la cantidad de datos destinados a informarnos sobre él.

Tres serán las proyecciones que yo apliqué, añadiendo una más a las que ya pudo recopilar Villard de Honnecourt en su *Cuaderno de dibujos* en la primera mitad del siglo XIII, como vemos en la lámina donde representa alzado y planta sin correspondencia y a distinta escala de la torre de la catedral de Laon, tan recomendada como modelo de construcción por el autor (57). Pero será el artista alemán Alberto Durero en la primera mitad del siglo XVI uno de los predecesores directos de la disciplina de Monge, cuando plantea la correspondencia entre diferentes proyecciones en su *Tratado de proporciones del cuerpo humano*. Esta concepción volumétrica, parece estar vinculada a los procedimientos constructivos utilizados por los canteros en la época en que vivió el pintor alemán, como podemos apreciar en las ilustraciones de dicho estudio. Es probable que Durero en él, intuyera la necesidad de formalizar las maneras constructivas que se estaban practicando sobre materias primas propias de la época, como pueden ser la madera y la piedra. Esta relación entre dibujo y construcción, vincula mi forma de proceder con una tradición que se retrae a hace cinco siglos y que será mejorada por Monge, para establecer en su *Geometría Descriptiva* el lenguaje usado prioritariamente por la técnica.

Como en un mismo dibujo de los que realicé se combinaban en ocasiones varias intenciones, me resultó práctico aplicar varios colores de línea, lo que me permitió definir con más claridad las alusiones a las que se referían cada uno de los trazados. Todas estas estrategias, así como las huellas de suciedad o de notas técnicas añadidas que acopian aquellos que pasan por el taller de fabricación, me parece que dotan al dibujo de cierta plasticidad; en principio no buscada, que se suma al interés técnico aportado por cada uno de ellos. La comunicación de contenidos constructivos, combinada con una visión interesada en las cualificaciones estéticas, puede contribuir a configurar unos dibujos que nos resultan atractivos visualmente, porque la belleza de la representación también se manifiesta como explicitaba Leonardo, en la perfección

del conocimiento. Además estos dibujos, sólo se hacen posibles con la condición de encontrar una cualificación comprensiva del objeto de estudio, bajo un criterio que nos consienta instaurar una estructura unitaria de un fenómeno concreto.

También algunos de los dibujos de ingeniería y arquitectura generados en el XIX, además de compartir la proyección ortográfica, explicitan un deseo por acercarse a la representación pictórica, para así asimilar unas cualidades estéticas que los enriquezcan. Como los dibujos anteriores al desarrollo a la revolución industrial del dibujo técnico, entre los siglos XVIII y XIX, los míos se escapan de una normatividad rigurosa, adquiriendo un carácter personal simplemente por los objetos genuinos que representan, así como por la forma de aplicación de los oportunos recursos gráficos. Sin embargo en lo esencial sí que se ajustan a las pautas de representación más comunes, pues en todo momento han funcionado como documentos de comunicación, implementada en algún caso con cierta especificación oral a aquellos involucrados en los proyectos a los que se han dirigido mis intereses. Diría incluso que mi forma personal de trabajar aumenta su iconicidad, les hace más vernáculos, dotándolos de una mayor eficacia comunicativa que aquellos que se ajustan a una gramática más estricta.

Aunque todavía no lo he mencionado, si bien estos dibujos tienen una instrumentalización comunicativa, su realización fue llevada a cabo en la más extrema soledad. En una forma de trabajar que hoy es vista con recelo. He podido comprobar que trabajar al margen de las maneras más convencionales de producción, constituye hoy una de las formas de sedición más sospechosas que el sistema tratará de eliminar. Por eso se introducen con asiduidad en nuestro sistema educativo las formas de trabajo cooperativo, tratando de reconducir a los jóvenes estudiantes hacia las demandas exigidas por las grandes empresas; pero si sólo se contempla esta orientación pedagógica y al mismo tiempo se arrincona la formación autónoma, se corre el peligro de crear una crisis intelectual que dañe en un futuro a la creatividad, pues ésta tiene mucho que ver con la introspección y la distancia voluntaria con respecto a lo consensuado. El autor debe ante todo sentirse «el mismo» para dirigirse a la «otredad». El dibujante encerrado totalmente en su mundo intercambiando su papel de creador y espectador, tiene sus peligros y puede llegar a situaciones arriesgadas, pero es algo que se debe asumir y no queda más remedio de que sea así. La tendencia colectivista, agrade a la idea de autoría y al culto a la personalidad conseguidos por los artistas a partir del Renacimiento, ahogando el pensamiento humanista que situaba la persona-

lidad del creador como valor fundamental para el desarrollo civilizatorio de la ciudad. El interés por el trabajo colectivo, gremial e impersonalizado, puede retrotraernos a antes del siglo XV, a una vuelta al oscurantismo propio de la época medieval, donde muy pocos dirigen y muchos se limitan a seguir unas indicaciones unidireccionales.

Creo que el mundo de las artes debe cuestionar el sistema de trabajo medieval que castiga el talento y la creatividad por diferentes motivos, por considerarlas voluptuosas, soberbias o narcisistas. No podemos resignarnos a que se castre nuestra potencia creadora como les ocurrió a tantos místicos, bien por cuestionar la estabilidad del sistema o por prejuicios sociales irracionales. Recordemos los casos de Sor Juana Inés de la Cruz o de Juan de la Cruz, reconducidos a dejar de escribir por sobrepasar los límites de lo considerado «razonable».

Removiendo más la herida que puede provocar esta imposición, podríamos vislumbrar un sistema de rígida organización comunitaria propia de los sistemas dictatoriales, donde las cualidades personales se dejan de valorar para implantar un estado de apatía y de insatisfacción que puede llevar al desmoronamiento de la persona. Louis Bourgeois se declara «*una solitaria empedernida*» a la que la asociación con otras personas no le sirve de gran ayuda. «*Lo que si me sirve es darme cuenta de mis propias incapacidades y exponerlas*» (58) especifica más adelante esta abuela pícara del arte contemporáneo en el mismo texto, haciendo alusión a ese hermetismo al que están determinados gran parte de los artistas, y que ella nos muestra como necesario para la verdadera creación. Para esta escultora la comunicación directa con los otros es una función de segundo orden e inútil, que intentará evitar dados los pocos beneficios reales que le procura. En una línea semejante se manifiesta Leonardo cuando expresa que el pintor debe vivir solo, contemplar lo que ven sus ojos, para finalmente dialogar consigo mismo.

Desde la Antigüedad clásica, la faceta nocturna de la soledad creadora en la que se involucran el poeta y el artista ha sido representada por Saturno. El aislamiento ha estado relacionado siempre con la vida intelectual de los creadores. Vasari, biógrafo de la vida de muchos artistas, explica como las exigencias del oficio vuelven al artista solitario y meditabundo. Recomendará la vida apartada, evitando las compañías todo aquel que quiera seguir el camino de la creación, porque la perfección requiere meditación, soledad, tranquilidad de ánimo y una mente libre de interferencias. Para Góngora la soledad del creador es confusa, desierto del espíritu,

posibilidad de cultivar la propia interioridad y de ese modo hallar la plenitud y la felicidad. Según Juan de la Cruz escribir poesía atestiguaba la soledad radical necesaria para el encuentro con lo trascendente. En «*la noche oscura*» sin ninguna presencia que interfiera, se escenifica el encuentro con la creación. En la soledad del desierto es donde a José Ángel Valente, otro místico más actual, se le puede aparecer «la palabra» como elemento posibilitador de dicha creación, pues por ella todo fue creado si nos remitimos al Evangelio según San Juan. Miguel Ángel no dejaba estar a nadie a su lado mientras trabajaba, ni siquiera al Papa. Si pintar o esculpir requieren el aislamiento del autor, dibujar lo exige con más determinación dado el carácter del medio como generador iniciático de los diferentes procesos creativos. Su poderoso carácter intelectual y reflexivo nos obliga a una extrema concentración, idónea para obtener una resolución fructífera de lo que proyectemos.

Con lo dicho no abogo por un perfil de artista autista y esquizo, incapaz de interrelacionarse con el mundo que le rodea, sino todo lo contrario. Con esta voluntaria distancia tomada con respecto a lo superfluo, el individuo conseguirá apartarse de la trivialidad del ruido gratuito, para invocar a la construcción de un hombre autónomo que recupere en todo lo posible las relaciones con una manera de vivir autoconsciente, intentando controlar por si mismo su propia vida, superando la falsa realidad que nos ofrece un sistema que además es decadente.

3.3.2. Construcción

Confiar en los modelos y en las gramáticas de los lenguajes heredados, supone tratar de dar sentido a nuestros actos comunicativos, pues ambos nos permiten preguntar al pasado para desde el presente tener suficiente capacidad cómo para prever el futuro. Con esta consigna tracé unos primeros planos en los que se especificaban las piezas que necesitaba para el bastidor interior, así como los grosores y las diferentes secciones que iba a dar a los dos planos frontales (anterior y posterior), pues serían éstos los que determinarían el grosor que debía tener dicho bastidor. Bastidor y planos frontales serían adaptados al grosor total de la pieza. Si dicho grosor total debía tener 120 mm, lo dividí longitudinalmente para construir la escultura estableciendo tres capas de 40 mm cada una; unos gruesos que por otro lado eran fáciles de encontrar en el mercado de distribuidores del material. Dos de estas capas las constituirían los planos anterior y posterior del alzado tallados en chapones de

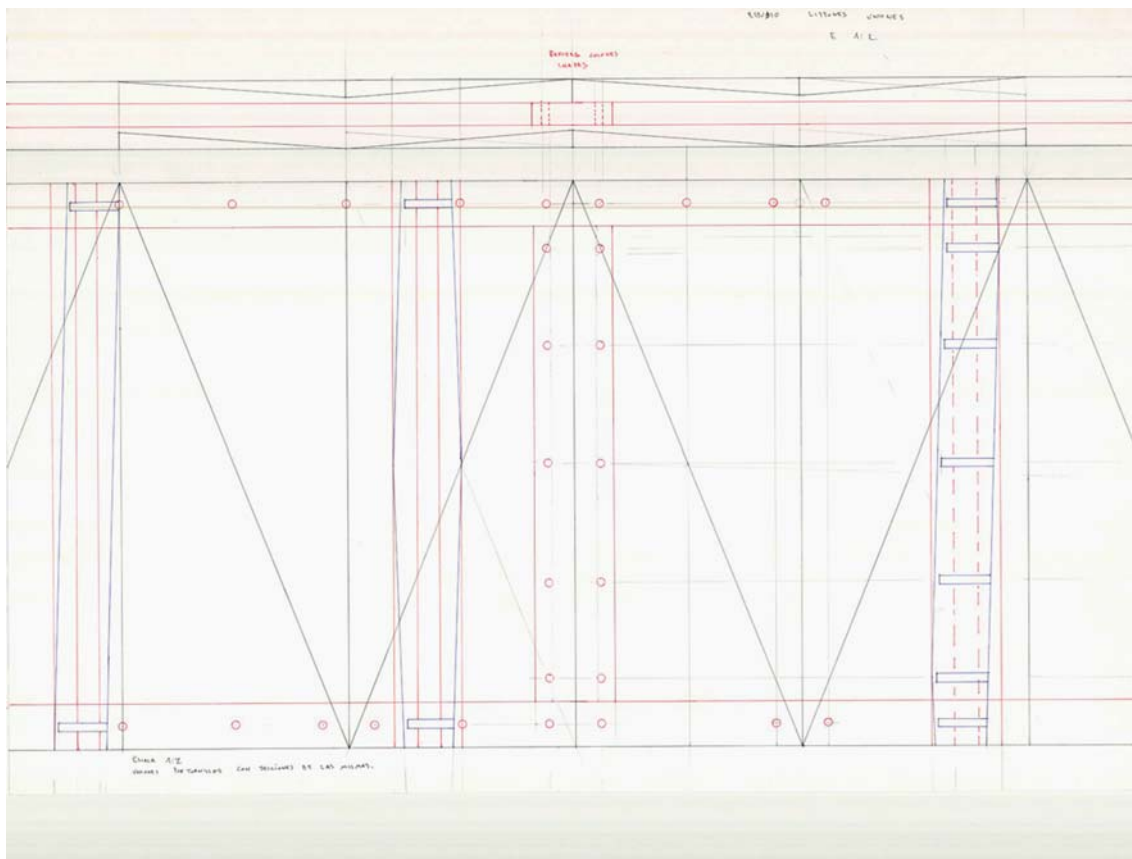


Ilustración 53

duraluminio. Con 40 mm de grosor, estos chapones eran apropiados para poder realizar el tallado de las triangulaciones, que una vez mecanizados perderían una parte considerable de su peso original, reforzándose una de las cualidades constructivas de la obra, pues no podía olvidar su destino como cuerpo suspendido de una pared. En esta dirección estaba pensada la capa intermedia que era prácticamente hueca, salvo por el contorno del denominado bastidor y de los refuerzos interiores consignados a fortalecer la estructura. Gracias a sus características esta estructura aminoraría mucho peso quedándose en 1800 kg, lo que la hacía lo suficientemente liviana para ser colgada. Precisamente para ello se utilizaron seis cáncamos de métrica 25 mm, capaces de soportar 1800 kg cada uno cuando fueran atornillados al plano posterior. Las argollas se situaron alineadamente, pensando en distribuir de la mejor forma posible el peso total del cuerpo. Mediante su colocación se consolidaría toda la estructura, pues los puntos en los que fueron colocadas se reforzaron con ballesas verticales de acero que aseguraban con mayores garantías el roscado.

El plano anterior a la vista del espectador estaría conformado por tres chapones, dos de 2800 mm y un tercero de 2400 mm de longitud. Mientras que el plano poste-

rior oculto y enfrentado al muro estaría formado por dos chapas de 2400 mm y otras dos de 1600 mm de longitud. La elección de la posición de las juntas en cada una de las superficies, fue pensada también con intención de mejorar el sistema estructural, de tal forma que las uniones de un plano coincidieran con el centro de las chapas del otro plano, creándose una estructura contrapeada y solapada que mejoraba su resistencia. Para unir todo el sistema se utilizaron alrededor de 150 tornillos de acero pavonados de métrica 14 mm, con cabeza avellanada y con sistema de apriete para destornillador con agujero hexagonal. Se taladraron las roscas alineadas y con la misma separación entre ellas, según muestra el dibujo del contorno de la escultura y de los refuerzos verticales interiores trazado en los planos anexos a este texto. Todos estos tornillos quedaron ocultos, pues se introducían en sus roscas desde las chapas también ocultas a la vista y enfrentadas a la pared, mientras que las roscas se realizaron en el interior de las otras chapas enfrentadas a la posición del espectador. Los taladros donde se alojaban dichos tornillos estaban perfectamente avellanados, para que el plano de apriete de la cabeza de estos mantuviera la definición del plano de aluminio sin sobresalir de él.

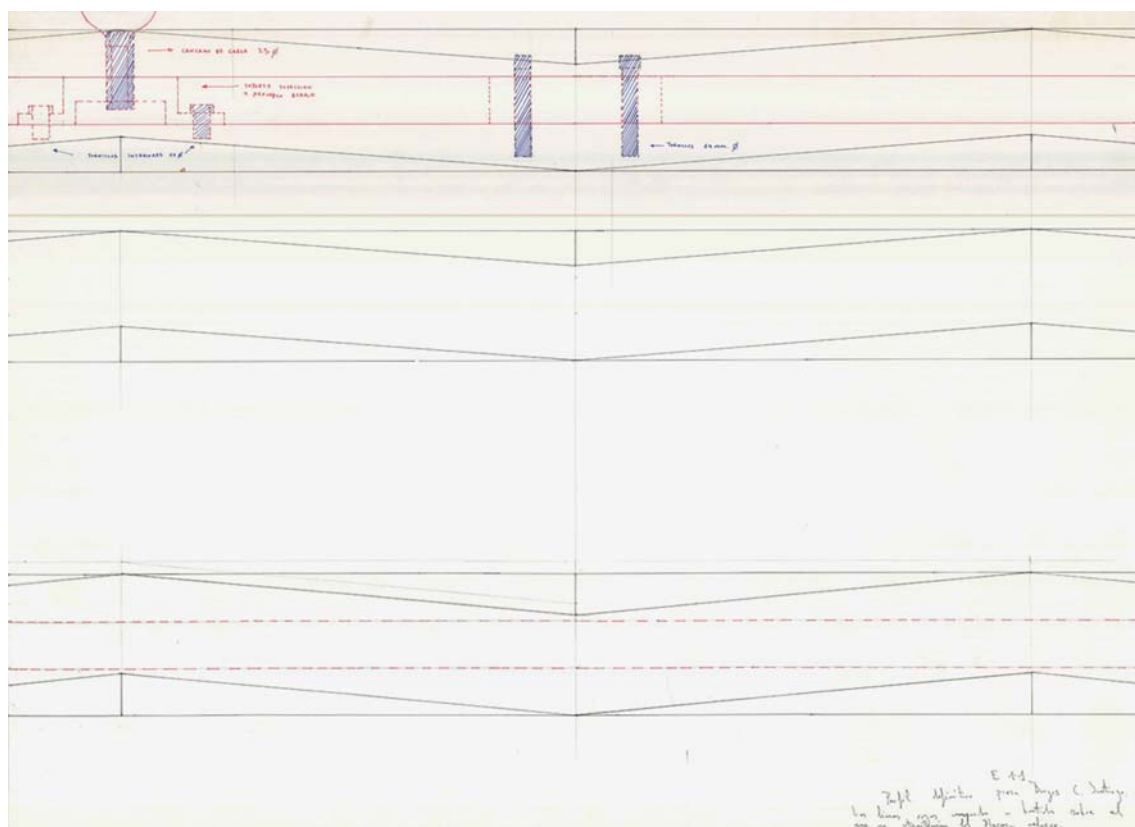


Ilustración 54

Cuando roscamos todos estos operadores mecánicos, estaban tan bien ubicados que no sabría decir cuál de las dos superficies me gustaba más si la posterior, o la anterior sin tornillos y pulida con más esmero. También tuve dudas sobre si sería conveniente lijar la superficie que había dejado el mecanizado o mantenerla. Me gustaba mucho la huella que había impreso en el metal la fresa cilíndrica de 7 mm de diámetro. Me hacía sentir la potencia o incluso podríamos hablar de la violencia, con la que había desalojado el material sobrante. Cavilaba entonces: *«Estoy pensando que seguramente sea más potente la pieza si dejo la superficie sin pulir. Puede ser sumamente interesante el dejar los cortes que procura la fresadora. Seguramente la pieza gane en potencia y en presencia física»* (59). Esta cualidad plástica descubierta de forma más modesta en otras piezas anteriores, ahora tomaba mayor fuerza y me recordaba, a la forma de proceder de Miguel Ángel con el puntero sobre el mármol en sus mejores piezas. Pasado el tiempo no me arrepiento de mi decisión pensando en el devenir de las piezas en el espacio público. Porque cualquier daño ocurrido sobre estas superficies fresadas, complicaría mucho su restauración, ya que no sería fácil continuar el dibujo de la fresa «in situ» en este supuesto, mientras que restaurar la superficie finalmente dada, simplemente consistiría en rectificar el plano y pulirlo de nuevo.

Una vez recibido el material por parte del suministrador en el taller donde se iba a elaborar el trabajo, el primer paso fue escuadrar todas las chapas y listones que íbamos a emplear para su construcción. Esta sencilla operación era sumamente importante, pues se constituía imprescindible para tomar las referencias que luego permitieran situar los puntos definidores de planos en su posición correcta y así garantizar el éxito del trabajo. Una vez realizada esta rectificación, diez días después de efectuada la entrega del material, comenzamos a realizar la operación más arriesgada que era la talla de las triangulaciones de los dos alzados de la pieza. La fresadora que empleamos para este trabajo fue una fresadora vertical de tres ejes, con opción manual o con CNC. Como el trabajo era repetitivo y conllevaba muchas horas de funcionamiento de la máquina, resultaba lógico elegir la segunda opción.

En aquella considerable maquina el movimiento sobre los ejes (y) y (z) los realizaban el cabezal y la columna.

Hicimos entonces unas primeras pruebas que no nos convencieron, por lo que F. para conseguir la inclinación de la talla de los triángulos fabricó unos útiles que permitían inclinar con un ángulo de pocos grados el plano de la plan-



Ilustración 55

cha, al mismo tiempo que daba una ligera inclinación al cabezal con el fin de que en ningún momento la fresa abrasiva mordiera el plano deteriorándolo. Como era un trabajo experimental, *«en ese sentido el trabajo se me hace más estimulante, aunque también supone cierta incertidumbre»* (60), comenzamos a tallar las piezas más cor-

tas de las que iban colocadas en el plano posterior, para en caso de equivocación que fueran éstas las que se perdieran. No obstante ya la primera plancha tallada nos congratuló por su definición. Con la máquina ajustada y las chapas perfectamente rectificadas no hubo problemas a la hora de mecanizar el resto. Realmente, si no hubiera sido por los problemas personales del director del taller y el enorme volumen de trabajo que entonces tenían estos profesionales, el encargo se hubiera resuelto con bastante sosiego.

Los principales inconvenientes se presentaron al inicio del proceso y en el transporte como después relataré. El friso fue una pieza que parecía resistirse a ser construida. En el taller surgían múltiples imprevistos que interrumpían su realización. Cuando no estaba F. ingresado en el hospital por sus evidentes problemas de salud, se retiraba mi escultura de la mesa para priorizar la entrega de un trabajo demandado con urgencia. Parecía que debía cumplirse la determinación por la que se concede al arte un papel secundario con respecto a la producción industrial, y que se justifica con la enunciación: «el arte puede esperar», que ya nos hemos habituado a oír; aunque los artistas como implicados y comprometidos con nuestro trabajo no nos resignemos a tomarla por definitiva. Cierta día recuerdo que se estropeó la máquina parándose la producción varios días, hasta que afortunadamente un técnico procedente de Vitoria acudió en nuestro auxilio reparándola y permitiéndonos iniciar de nuevo el trabajo. Como responsable en aquellos momentos, me soliviantaba y me intranquilizaba pensando en que no pudiera cumplir mi compromiso.

A la preocupación declarada por el rigor formal de estas esculturas geométricas, le correspondía también un rigor constructivo para de ese modo poder garantizar su «funcionabilidad». Al no ser ingeniero tuve que asumir el modelo anglosajón, que predispuesto a aplicar la intuición en el diseño de estructuras, resta importancia al

cálculo numérico. Mediante la experiencia acumulada hasta entonces diseñé una disposición constructiva seguramente sobredimensionando, aplicando una lógica basada ante todo en la experiencia visual y en la adquirida como consecuencia de haber atendido durante años en mi trabajo al comportamiento de los materiales. Cada material reclama unas prácticas de gestión, que definen sus posibilidades efectivas de transformación. Recapacitando comienzo a darme cuenta, que lo que denominamos como intuición en gran medida es tal, porque hemos adquirido un entrenamiento en la realización de ciertas tareas que nos permiten trasladarnos a territorios más imaginativos, obteniéndose como gratificación al atrevimiento de sobrepasar lo habitual, resultados que son evaluados satisfactoriamente. En este trabajo no conté con la supervisión de una ingeniería de apoyo. Hubo ocasiones, periodos de tiempo en los que me sumergí en estados de duda y vacilación, pero en los momentos más críticos tuve la suerte de contar con asesoramientos que me animaron a continuar, por lo que he de agradecer a algunos arquitectos la ayuda que me prestaron. Una vez diseñada la estructura, me ofrecieron su desinteresada opinión confirmándome que lo diseñado ofrecía las suficientes garantías de ejecución.

El artista trabaja en gran medida con la ficción, con la especulación, por eso cuando nos tenemos que enfrentar con hechos físicos constatados, como en aquel momento era mi caso, éstos nos pueden provocar un importante desasosiego interior. Los hechos físicos que se manejan para diseñar una estructura, a veces cuesta encajarlos con nuestra habitual forma especulativa de entender el mundo.

Pese a todos los inconvenientes, considero que la forma de producción de la pieza la cualificó con una óptima calidad una vez finalizada, además de dotarla de un interés añadido a partir justamente de este proceso experimental de construcción. Para hacer posible la construcción de una estructura segura y eficaz, debemos tener en cuenta las tensiones o deformaciones a las que va a estar sometido nuestro cuerpo en cuestión. En nuestro caso no eran muchas, pues al no tener movilidad en ninguna parte y ser una pieza bastante compacta sin zonas de riesgo, sólo contaríamos con las tensiones derivadas de su propio peso una vez fuera suspendida en la pared. Para eso precisamente se había pensado la colocación de varios puntos de suspensión.

Todas las estructuras tienen una vida definida por sus características constructivas y por los materiales con los que están hechas. La función práctica de toda

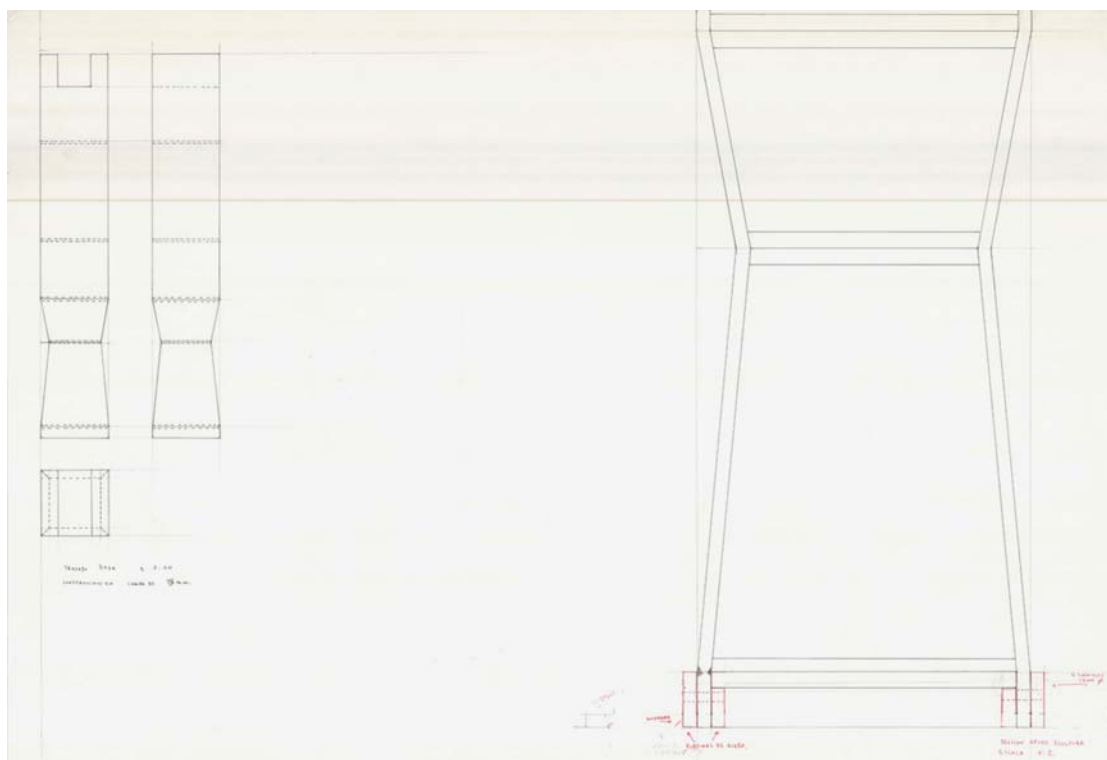


Ilustración 56

estructura es conservar su vida durante el periodo de tiempo para el que fue diseñada. Por tanto deben ser seguras, durante lo que puede considerarse razonablemente como una vida útil apropiada. En mi caso diseñé este proyecto con la intención de dotarle del mayor margen de seguridad posible, sin preocuparme por incrementar su presupuesto o los materiales necesarios para obtener unas condiciones óptimas. Para ello hice caso de la recomendación que ya me habían hecho algunos ingenieros: «predecir roturas o deformaciones es más fiable que predecir resistencias». Fue por tanto intentando pensar por donde podría romper la pieza en las diferentes alternativas estructurales que se me ocurrían, por lo que me decidí a realizar la que finalmente se llevó a cabo. De todos los diseños que pensé, éste era al que menos puntos críticos le encontraba. Los seis cáncamos y todos los tornillos, tenían por objetivo minimizar el efecto acumulativo de las cargas oscilantes y como consecuencia, también disminuir los efectos negativos que producen la fatiga de los metales.

La pieza vertical por su tamaño y por su desarrollo formal resultaba menos problemática de fabricar. Su construcción podía resolverse mediante soldadura, para después ser rectificadas en la fresadora las posibles desviaciones formales con respecto al proyecto, derivadas de la aplicación del calor y del añadido de metal. Para consolidar la estructura de este otro sistema se añadieron tres rigidizadores interiores, utilizándose

como en *El legislador*, una chapa lo suficientemente gruesa para que visual y físicamente diera también la impresión de solidez. Este segundo cuerpo escultórico fue construido en otro taller diferente al de F, y apenas tuve que preocuparme de él una vez que fueron entregados los planos e indicaciones específicas de construcción. No obstante, he de decir que mientras se soldaba se produjo un exceso de calentamiento en la parte inferior de la pieza, que ocasionó el reventado de ésta. El aluminio posee una conductividad térmica unas cuatro veces superior a la del acero. Esta característica hace que el aluminio sea muy sensible a las fluctuaciones de calor en los procesos de soldadura, lo que provoca incidentes como el que estoy contando. Como consecuencia de este accidente, se tuvo que cortar y limpiar la parte afectada, para después añadir el material necesario que completara la totalidad del volumen.

Se utilizó el proceso MIG (Metal Inert Gas) de soldadura al arco bajo atmósfera inerte con electrodo consumible, que se emplea cada vez más para trabajos con elevados requisitos de calidad en aluminio. Para evitar el contacto con el oxígeno y el nitrógeno en el proceso de la soldadura, se utiliza un gas protector. Si no fuera por este gas, nos sería prácticamente imposible lograr una soldadura homogénea con este sistema. De ahí que a este tipo de soldadura se le denomine soldadura de hilo continuo bajo gas protector. A una pistola de la máquina MIG le llega constantemente el hilo y a su vez el gas, que en el aluminio es el argón puro. La pistola va provista de una boquilla interior por la cual sale el hilo del metal que se aporta, y una exterior por la que se conduce el gas argón hacia fuera para crear una atmósfera protegida durante el soldado. Ambas boquillas son desmontables para su limpieza o sustitución.

Como método, el MIG es muy adecuado tanto para la soldadura manual como mecanizada cuando se utilizan espesores de más de 3 mm, como era el caso. Con respecto al otro tipo de soldadura en aluminio TIC (Tungsténe Inert Gas), la MIG optimiza normalmente los niveles de producción, al mismo tiempo que disminuye el calentamiento de la pieza que no obstante sigue siendo alto si lo comparamos con otros metales, lo que se considera un factor favorable, ya que la deformación debido a la soldadura decrece cuando se disminuye dicha aportación de energía. El uso reciente de aluminio grueso, particularmente en las soldaduras como la nuestra que llevan magnesio, ha conducido al desarrollo de la aplicación del procedimiento MIG.

Trabajé durante aquel periodo en dos frentes. En uno controlaba la producción objetual del trabajo de taller y en el otro en coordinación con el equipo técnico de la obra, colaboraba

en la resolución de las problemáticas derivadas de la organización del espacio que teníamos que intervenir.

Entre los meses de Enero y Abril, cuando se montó la pieza, realicé numerosas visitas a la obra en Burgos para ver y estudiar el espacio con más detenimiento, para analizar la viabilidad del montaje, así como la configuración del espacio. De aquellas reuniones voy a citar brevemente las cuatro que considero más cruciales.

La primera vez me reuní a principios de Enero con dos arquitectos y varios ingenieros, con el fin de estudiar la viabilidad constructiva de mi propuesta. La idea había sido aprobada por los constructores, pero había que confirmar su posibilidad efectiva de construcción. Ante la maqueta les explique mis intenciones constructivas y en poco tiempo, confirmaron que no existían factores de riesgo para no continuar con el trabajo que habíamos iniciado.

Concertamos para la semana siguiente una segunda reunión en la que estarían uno de los arquitectos junto al aparejador. El objetivo era ver como dimensionaríamos y organizaríamos la disposición del pasaje. Me comentaron que el pavimento sería realizado con adoquines de caliza de sección cuadrada de 80 mm de lado. El aparejo de los adoquines sería regular con una variación de dos franjas pegadas a los laterales de las dos paredes del pasaje. Se trataba de que el suelo y todos los elementos que participaban en la configuración del lugar fueran lo mas neutros posibles, para que así las piezas y el espacio asumieran una presencia más eficaz. En el techo se construiría un cielo raso con dos alturas, de modo que la variación de cotas entre ambas fuera muy sutil (aproximadamente 100 mm). Si como suponía, dadas las características del enclave, el encuentro con las esculturas se produciría al llegar a la entrada orientada al este, dirección de la que proceden los peregrinos y los transeúntes que se dirigen al centro de la ciudad, la parte del techo de menos altura se situaría en su mayor dimensión a la salida del pasaje, dibujando en planta un trapecio rectángulo cuyos ángulos rectos coincidirían con los vértices del techo que dan a la salida que mira a la catedral y con la base mayor sobre el lateral izquierdo. El lado oblicuo describiría una diagonal desde el lateral izquierdo al derecho, sobrepasando en éste unos cuantos metros el centro del pasaje. Mirando a las agujas de la catedral desde la que considero la salida del pasaje, veríamos el pequeño plano proyectante (perpendicular al suelo y oblicuo en planta) que sirve de unión de las dos alturas de techo. Este recurso pretendía romper la monotonía de un elemento constructivo demasiado extenso, al mismo tiempo que es-

tablecía una pulsación rítmica dinámica y servía para reforzar la posición que ocuparía la pieza vertical, de menos presencia física real que la situada sobre la pared. En esa misma reunión informé del peso que alcanzarían las piezas, con vistas a ir pensando en el tipo de aparejos e implementaciones estructurales que serían necesarios para su instalación.

Una vez definida la constitución formal de las piezas y por tanto su proporción exacta, también realizamos unos croquis de la planta del pasaje para determinar la posición de cada una en él. Situé ya sobre el papel la pieza adosada al muro cercana a la entrada este en la pared derecha, que era el lateral que antes y mejor se veía según te acercabas por el camino en dirección a Santiago, para que así dialogara con la vertical situada próxima a la pared opuesta según una diagonal.

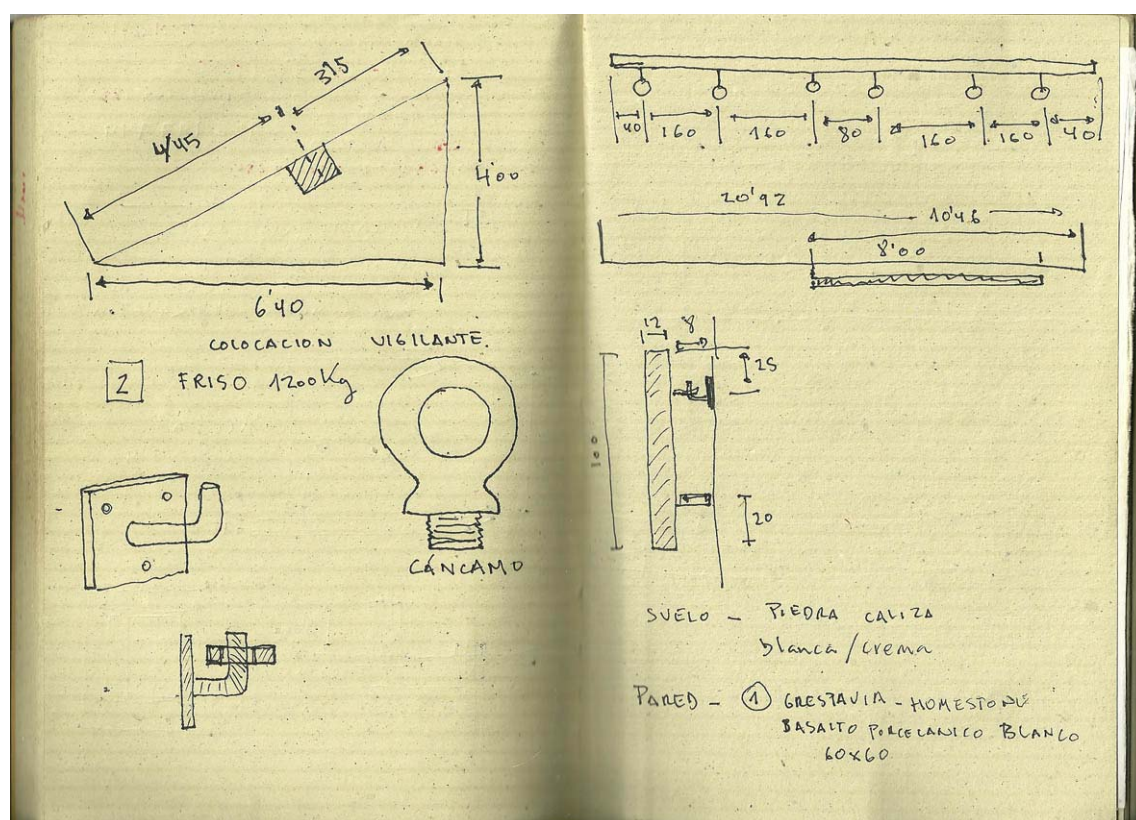


Ilustración 57

La siguiente visita a Burgos fue el 12 de Febrero. Nos reunimos en el estudio de uno de los arquitectos en lugar de en una caseta de obra como lo habíamos hecho otras veces. En aquella ocasión teníamos que coordinar el anclaje de las esculturas. La pieza horizontal como ya he dicho llevaría 6 puntos de suspensión alineados, distribuidos

para repartir las cargas de la estructura y pensando en reforzar su propia constitución estructural. Vimos que dado el peso de la pieza (próxima a los 1800 Kg) utilizando unos ganchos en forma de L de 15 mm de diámetro soldados a unas pletinas de 100 x 100 x 10 mm, unidas también por soldadura a una viga horizontal embutida en la pared, garantizaríamos la portabilidad y la seguridad de la escultura. Estas pequeñas pletinas se ajustarían con precisión, manteniendo el plano del muro sin propiciar escalonamientos. Esta disposición era importante, pues de ella dependía conseguir la separación paralela de 80 mm del plano posterior de la pieza con respecto a la pared. Esta separación aunque buscada, estaba sugerida por el volumen de los cáncamos de carga. Para que dicho plano no adoptara una posición oblicua, se situaron también en la parte inferior pero totalmente ocultos a la vista, unos separadores que mediante rosca permitían corregir los errores de paralelismo entre pared y escultura.



Ilustración 58

La escultura estaría situada por encima del punto de vista del espectador, con intención de conseguir la sensación de peso y de gravitación que puede transmitirnos todo cuerpo suspendido de un muro.

Los ganchos de suspensión estarían situados a una altura de 2300 mm, de forma que la línea superior de la pieza quedaba a 2555 mm y la inferior a 1555 mm del suelo. Por encima de la pieza teníamos 1000 mm de pared. La disposición de la colocación estaba dirigida a ocupar el muro de la forma más idónea posible, siempre teniendo en cuenta el resto de los elementos que completaban el conjunto. Enfrentados a la pieza cuando se contemplara, podríamos apreciar como su borde vertical izquierdo coincide con el centro del muro. A la derecha del otro borde tendríamos 4 metros de pared que harían la función de margen. La es-

En un espacio próximo a la esquina opuesta se colocaría la pieza vertical. Una vez erigida quedaría separada solo 100 mm del techo. Esta proximidad nos confunde haciéndonos pensar en una función de sujeción, pero cuando miramos con más atención, comprobamos que sólo es una ilusión. Para anclar esta pieza de 3400 mm de altura y de 600 x 600 mm de apoyo en la planta, tuvimos que añadir en la parte inferior una franja de 80 mm más de aluminio, que nos permitiera salvar el desnivel

de la altura de los adoquines de caliza. Esta franja fue amordazada por unas pletinas de acero de la misma anchura, con el fin de poder fijar la escultura mediante soldadura a la placa de apoyo, anclada al cemento del suelo y fabricada igualmente en acero. Dado el poco peso de la pieza, apenas 700 kg, no fue necesario implementar con un dado de hormigón la cimentación del plano de apoyo.

Llegado el momento de decidir que tratamiento le daríamos a las paredes, tuvimos que aceptar la mampostería que la constructora ya había elegido, un basalto porcelánico servido en baldosas de 600 x 600 mm. Al menos, pudimos elegir un tono cremoso claro que armonizaba bien con los otros elementos del pasaje y que no resultaba llamativo en el orden espacial que queríamos crear.

Antes de realizar la instalación de las esculturas, en el mes de Marzo, realicé otra visita a la obra con la intención de confirmar que los ganchos de suspensión y el plano de apoyo de las dos piezas estaban correctamente colocados.

Simultáneamente acabábamos de finalizar el mecanizado y el montaje constructivo de la pieza grande un par de días antes al 20 de Marzo. Era el momento de ver si la estructura respondía. La pieza era muy grande para permanecer en el taller donde había sido tallada y no disponíamos de un puente grúa que nos permitiera moverla sin riesgo una vez montada. Antes de alojarla en su sitio definitivo, debía ser pulida para borrar las huellas del mecanizado en la nave de un amigo perfectamente equipada y próxima al taller de F. Pero para ello necesitábamos trasladarla con un camión grúa hasta allí.

Me preocupaba mucho que al suspenderla solo por dos puntos, dada su considerable longitud y delgadez, flexionara demasiado y se pudiera partir. El 20 de Marzo, víspera del día del traslado, escribía esta frase en mi diario de trabajo: *«Estoy tan preocupado que ni siquiera soy capaz de escribir. ¿Resistirá la estructura?»*. Sin embargo la pieza se comportó perfectamente, aun teniendo que superar unas arriesgadas maniobras para sacarla del angosto espacio que era la nave de F. para una pieza de estas dimensiones. *«A simple vista parecía imposible que la pieza saliera de la nave de F ya que contábamos con un espacio limitadísimo para sacarla»* en este mismo mi diario pero ya en otra página, realizaba un apunte gráfico de la enmarañada organización del espacio para continuar diciendo: *«La estructura ha respondido perfectamente»* (61).

Ya en la nave de mi amigo, pulí la escultura combinando lijadora de banda y orbital con lijas de varios granos, hasta conseguir la superficie aterciopelada que caracteriza a mis esculturas de aluminio, dada en gran medida por las propias características del metal. Este trabajo me llevó alrededor de una semana. A continuación en dos o tres días pulí la otra pieza.

El 9 de Abril comenzaba la última operación de riesgo. A las 8 de la mañana venía el camión encargado de transportar las dos esculturas a Burgos para emplazarlas en su lugar definitivo. Para cargarlas no tuvimos ningún problema. La operación fue fácil utilizando los puentes-grúa de las naves donde esperaban para ser trasladadas. Pensando en la descarga, me procuré un útil en forma de viga de unos 4000 mm de longitud, que ayudado de unos tensores permitiría disminuir considerablemente las flexiones de la pieza producidos por los movimientos de cargar y descargar.



Ilustración 59

Pero como no podía ser de otro modo también en el viaje tuvimos que asumir contratiempos. Al ser el día 9 el regreso de las vacaciones de Semana Santa, la guardia civil retuvo todo el tráfico pesado en Aranda de Duero, obligando a nuestro camión a permanecer estacionado hasta el día siguiente. Este contratiempo nos obligó a retra-



Ilustración 60



Ilustración 61

sar la operación de instalación y en lugar de poder empezar a montar al final de la mañana, tuvimos que dormir esa noche en Burgos y esperar al día siguiente.

Una vez que llegaron las piezas, fueron bajadas del camión al suelo con la grúa-torre que estaba todavía instalada en la obra. Desde allí se colocaron cada una en su emplazamiento, ayudados de la manitou telescópica que se empleaba para transportar materiales y con el útil rigidizador que me había procurado para la escultura horizontal. Después de la controversia que supuso el viaje, he de decir que el montaje se realizó de forma impecable, sin presentarse ninguna circunstancia que desarticulara lo pronosticado. Todos los ganchos de la pared encajaban perfectamente en los vacíos circulares de los seis cáncamos y la pieza menor apoyaba perfectamente en el plano soporte manteniendo su verticalidad. Las mordazas fueron soldadas a la placa de apoyo con soldadura de arco.

Las esculturas ya estaban colocadas, pero muchas partes del pasaje esperaban para ser rematadas. El grueso de mi trabajo estaba acabado. Solo tuve que esperar hasta principios de Julio para volver a Burgos y finalizar el trabajo una vez que limpiara y barnizara las piezas. Ese día soleado en Burgos, pude contemplar con calma el resultado de lo que me llevó varios meses de trabajo.



Ilustración 62

3.4. El camino de Santiago, trayecto de contemplación escultórica

Dada la especial ubicación de mi escultura, voy a concluir este capítulo 3 disponiéndome yo mismo como caminante, recorriendo el camino hacia Santiago en el tramo que cruza la ciudad de Burgos y sus inmediaciones. Ya he explicado que la trascendencia de esta ruta, fue uno de los hechos más estudiados por mí cuando acabando el verano del 2005, me comunicaron la posibilidad de realizar esta intervención. Mas cuando el espacio donde se debía materializar el proyecto correspondía a un tramo de la referida ruta jacobea. El objetivo de dicho recorrido sería contextualizar la pieza incluyéndola en un espacio próximo de gran valor histórico, al mismo tiempo que me permitiría reflexionar sobre las aportaciones de la escultura en la ciudad castellana.

En este paseo de alrededor de 6 km realizado el primer día de Diciembre del año 2012, a veces me desvié ligeramente del camino, para contemplar determinadas obras de arte que me parecen de interés y con las que me gustaría que pudiera dialogar mi propia pieza. El trayecto se inició en *La Cartuja de Miraflores* para finalizar en *El Monasterio de las Huelgas*.

Como caminante o viajero, escribir, dibujar o fotografiar son maneras de dejar memoria de lo acontecido. Estas formas de reflexión y de expresión tienen en sí mismas un componente de aventura, que les hace aproximarse a algunos de los rasgos que cualifican a los viajes. Suponen también un discurrir a través del tiempo, un planificar las situaciones previstas, así como un resolver con más o menos espontaneidad y acierto las imprevistas; en estas actividades hay una compartición de emociones, de sentimientos, de estrategias, de voluntades... Quizá por ello el arte en tantas ocasiones ha hecho referencia a nuestros desplazamientos en el espacio. Muchos son los viajeros que han descrito sus vivencias utilizando la escritura, en mi caso aporto la narración textual, para complementar con fines fundamentalmente conclusivos una investigación que cuenta con una escultura y con el caminante como presupuestos de su razón de ser. Bastantes caminantes han querido recordar sus vivencias íntimas registrándolas en un cuaderno de notas, pero a veces lo escrito ha trascendido el entorno próximo del narrador, haciendo partícipe de ello a un público más amplio que puede alcanzar en ocasiones a lectores distanciados del contexto en el que vivieron sus autores.

Pero como dibujar apuntes o esbozos de nuestro entorno, escribir un diario de viajes nos obliga a someternos a un esfuerzo y una disciplina que es estimulada por

la promesa de una recompensa, cuando cabe la posibilidad de que todo el material recogido pueda ser trasladado a otras realidades más sólidas, que permitan la comunicación con terceros o en caso de que el creador sea más hermético, simplemente con sí mismo. Relatos escritos por Stendhal, Thoreau, Kerouac, Stevenson, Benjamin, Steinbeck, Nottelboom, filmados por Ford, Wenders, Pollack, Coppola Kubrick... cantados por Dylan, Waits, Young... pintados o esculpidos por Friedrich, Courbet, Smithson, Cezanne, Long, Ansel Adams... condicionaran a un público cultivado en la forma de entender el viaje y del transitar por los caminos. Algunos de ellos como Thoreau o Ford se mostrarán como visionarios, al ser capaces de vislumbrar, la importancia que tendrán en un futuro los paisajes americanos como motivo de inspiración de una nueva poética y mitología.

Cualquier persona interesada por conocer, es consciente de la significación cultural del trayecto a su paso por Burgos afamado como «el camino francés». Pero como escultor no podía eludir la función tan importante que tuvo la estatuaria, para difundir y fortalecer las ideas y conceptualizaciones que fluían por las corrientes de este río de conocimiento y de difusión cultural. En las iglesias o monasterios construidos a lo largo de él y de sus desviaciones próximas, podemos contemplar algunas imágenes tridimensionales de gran belleza dentro del arte europeo.

Situado en el contexto de este trabajo, confié en el hecho de que los recuerdos unidos a las expectativas intervienen en el encuentro de cada uno de nosotros con el arte. Los recuerdos se refieren al pasado, pero al mismo tiempo que la mirada a través del retrovisor encuadra lo que parece abandonarse a nuestras espaldas, nos instala significativamente en una condición proactiva generadora de nuevas expectativas. El diálogo entre lo ocurrido y lo posible es biunívoco, del mismo modo que nuestras expectativas tienden a condicionar o mediar en nuestros recuerdos. La obra de Olafur Eliasson es ejemplar al hacernos caer en como *«los recuerdos, las sensaciones y las expectativas tienen connotaciones espaciales: actúan en el espacio, o mejor aún, coproducen nuestra concepción del espacio»* (62). Y es que el espacio sólo lo podemos entender si lo asociamos con nuestra experiencia, constituida por una mirada que alterna el delante y el atrás. Me parecía importante entonces contemplar de nuevo el pasado, teniendo en cuenta que finalmente cualquier nueva propuesta artística que hagamos, es una porción del suceder o una emanación del tiempo pretérito que prolonga su influencia sobre nosotros. Siendo conscientes de la capacidad de cambio inherente al suceder temporal, man-

tendremos una relación dinámica con la realidad, que permite vernos como sujetos ligados a lo que nos rodea.

Conocía ya algunas de las magníficas piezas de Burgos que podían ver los viajeros cuyo destino último era la Catedral de Santiago. En ocasiones durante mis habituales estancias en esta ciudad, me fijaba como visita obligada acercarme a la *Real Cartuja de Miraflores* para contemplar el magnífico retablo construido por Gil de Siloe y policromado por Diego de la Cruz, entre los años 1496 y 1499; o la estatua



Ilustración 63

tallada en madera y también policromada de San Bruno, obra de el maestro portugués Manuel Pereira (1588-1683) para caracterizar al patrón y fundador de la Orden de la Cartuja.

Aquel primer día del mes de diciembre, mientras a las 9,54 horas esperaba a algún cartujo que abriera las puertas de entrada de *Nuestra Señora de Miraflores*, una tímida nieve comenzaba a caer en esta

colina sobre la que se asienta este edificio próximo a la ciudad de Burgos. Guarnecido en el escaso alero del soportal que da acceso al edificio, al impedirme una verja cobijarme mejor en el, observaba el hermosísimo cambio de dirección de los finos copos de nieve según eran influenciados por el exiguo viento que soplaba aquel día. Estaba completamente solo en aquel lugar de silencio. Aunque miento, pues tenía ante mis ojos una columna de piedra cuyo capitel, resultaba ser la figura de Cristo crucificado, con un cráneo simbolizando la muerte a sus pies, que me servía de compañía como si se tratara de cualquier otro transeúnte. Estos hitos pétreos se colocaban en muchos de los edificios dedicados al culto próximos al camino, para que estuvieran protegidos de cualquier clase de mal o desgracia. Mientras miraba la cruz, recordaba un pensamiento no desagradable que me abordaba siempre que volvía a este lugar; en el contemplaba la posibilidad, al menos durante un periodo de mi vida, de haber sido yo mismo un cartujo dedicado a la reflexión y el silencio.

Fue Enrique III el Doliente quien edificó en 1401 un palacio en estos bosques de Miraflores tan cercanos a la ciudad, para que le sirviera de lugar donde practicar la caza. A la muerte del monarca el palacio sería heredado por su hijo Juan II de

Castilla, que se lo cedería en el año 1441 a la Orden Cartujana (en virtud del testamento de su padre y con el beneplácito del obispo de Burgos don Alonso de Cartagena, pero también con la oposición de los nobles burgaleses). En aquellos momentos Burgos era una ciudad con una sólida y establecida aristocracia y con un comercio que disfrutaba de un gran desarrollo.

Mientras esperaba sintiendo un frío que calaba hasta los huesos, podía comprender las primeras reticencias de los frailes ante una cesión situada en un lugar tan gélido y además falto de agua. Finalmente los frailes se instalaron bajo la advocación de San Francisco. El palacio se arruinó en un incendio en el año 1454, siendo en los cuatro años siguientes a este siniestro cuando se construya el nuevo edificio que pasará a llamarse definitivamente *Santa María de Miraflores*. Las obras, prácticamente paralizadas en el reinado de Enrique IV, se culminarán con el impulso de Isabel la Católica. La construcción dirigida en un principio por Juan de Colonia, será finalizada en 1488 por su hijo Simón.

A las 10,15 horas, ya no me abrió un cartujo como en otras visitas realizadas hace años, sino un empleado contratado para este fin. Ya en mi última visita no vi a ninguno de estos religiosos, cuando hace años siempre se podía compartir un rato con algunos de ellos acomodados en la taquilla, para explicarnos brevemente el itinerario del trayecto a seguir y para ofrecernos una guía a un módico precio, que podía ser recompensado su valor contribuyendo con un donativo voluntario. No me parece raro que hayan decidido retirarse definitivamente, evitando su presencia en un mundo que cada vez resulta más inquietante. Seguramente se han dado cuenta de que mostrándose ante los visitantes, lo único que pueden encontrar es un desasosiego que quiebre sus esfuerzos por encontrar la paz de espíritu tan preciada para ellos.

Una vez abiertas todas las puertas abandono el crucero de piedra de 1570 y accedo al claustro que para mi sorpresa se ha acristalado con gruesos vidrios, intentando seguramente evitar las fugas de temperatura por las que se ha cualificado a la edificación de heladora. Los cambios en la disposición del espacio no me desagradan. A la vez que se ha modificado la arquitectura, también se ha hecho lo propio con la dirección del itinerario, lo que nos permite una mejor visualización de la entrada al templo y una optimización de la espacialidad. A la izquierda dentro del patio, creo que desmerece la escasa calidad de una escultura de piedra que representa la imagen reducida del fundador. La imagen resulta anecdótica y no pasa de ser algo



Ilustración 64

superfluo que más que añadir contenido al conjunto le hace desmerecer su valor. «*En mi casa mando yo*» dirán los monjes como cantaba por soleá Juan Talega, pero como escultor no puedo evitar imaginarme una escultura contemporánea que fortaleciera la intervención actual que se ha realizado en este patio. Precisamente en Burgos hasta hace unos años, se ha tenido exquisita sensibilidad ante este tipo de actuaciones. Recuerdo que un invierno, coincidiendo con una exposición de Chillida en la Casa del Cordón, se instaló temporalmente una escultura de este autor en la plaza donde está situado este portentoso edificio. «Oteicista» como soy, no pue-

do dejar de reconocer que me resultaba espectacular y sublime el contraste que se producía entre arquitectura y escultura. El diálogo formal y material entre ambas realidades, el posicionamiento espacial próximo a uno de los muros, la expresión de gravedad de la pieza, la relación de escalas... creaban un espacio verdaderamente memorable. Creo que algo así se podría haber planteado en La Cartuja para ennoblecerla aún más.

Desde el atrio se accede al templo subiendo unas escaleras. La bella portada que acompaña a estas escaleras está enmarcada por pináculos; con una Piedad en el tímpano



Ilustración 65

no que aunque de aspecto medievalizante, me recuerda por su composición a la de Miguel Ángel ubicada a la entrada de la Basílica de San Pedro. Siempre que entro en la iglesia atendiendo a la minuciosa talla de las arquivoltas y de las jambas, me detengo ante la imagen de una pequeña figura femenina que con unos voluminosos y voluptuosos senos, también nos muestra abriendo las piernas su sexo en lujuriosa actitud. La carnalidad de esta preciosa pieza tallada en una piedra rosácea de poro abierto, nos obliga a pensar que la tentación también está presente, en aquellos lugares que intentan protegerse por todos los medios de las pecaminosas invitaciones del diablo.

Al entrar en la primera sala me encontré con otra sorpresa. La imagen de San Bruno situada en su momento en una sala anexa al transepto izquierdo, ha sido trasladada junto al muro derecho de la entrada. Tengo que decir que era más de mi agrado el recogimiento que obtenía la escultura antes, así como su ubicación en el modesto retablo. La colocación de la escultura apoyada sobre un lienzo rojizo me parece demasiado teatral y fría.

Esta es una escultura a la que tengo gran aprecio, aunque puedo reconocer que por su calidad o por su significación como obra de arte no es tan excepcional. Esta talla realizada en madera policromada, es obra del escultor Manuel Pereira nacido en Oporto, aunque se desarrolló como artista en nuestro país, donde contribuyó a reforzar la categoría de la escuela escultórica de la capital del reino. Puedo enumerar los motivos que contribuyen a que esta pieza sea especialmente de mi agrado. En primer lugar, se trata de una pieza perteneciente a la que quizá sea nuestra tradición escultórica más importante, realizada (también su autor dominaba el trabajo de la piedra) en mi material preferido: la madera, que mis antecesores tallistas la policromaban al tratarla. Pereira es un escultor de gran exquisitez, que trabaja sus obras dotándolas de una elegante y no exagerada esbeltez. Pero además en ellas singularmente, armoniza la renombrada «saudade» propia del temperamento lusitano con el misticismo propiamente castellano que evita las escenas de temática más repulsiva de nuestra estatuaria barroca. Podemos ver en su obra al grandioso Alonso Cano como referente de su estilo.

«Los sentimientos que mas duelen, las emociones más punzantes, son los que son absurdos- el ansia de cosas imposibles, la saudade de lo que nunca fue, el deseo de lo que podría haber sido, la pena de no ser otro, la insatisfacción de la existencia del mundo» (63) escribía su compatriota Fernando Pessoa, para tratar ese sentir contradictorio y melancólico tan portugués del que también participan las figuras de Pereira. A partir de su melancolía parece que como portugueses modestos, ambos estuvieran convencidos de que la sobria y moderada emoción es más duradera que la futilidad de lo excesivo.

Por otra parte me resulta un escultor muy cercano al que he tomado cariño, por estar ubicadas en la ciudad donde resido, Alcalá de Henares, varias de sus esculturas más importantes. Todos los días paso delante de la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús situada próxima a mi domicilio. Es en estos paseos cotidianos a

diferentes horas del día o de la noche, cuando puedo ver las figuras de los dos padres de la iglesia (Pedro y Pablo) y de los fundadores de la Compañía (Íñigo de Loyola y Francisco Javier) bajo diferentes condiciones de luz y de ambiente, lo que me permite apreciar las modificaciones del aspecto del imponente conjunto y de sus esculturas de amplio volumen y de pliegues escuetos, duros y profundos. En mi pensamiento están grabados, los cambios de tonalidad que adquiere la piedra de esta fachada con sus cuatro estatuas colocadas como vértices de un rectángulo, a primeras horas de la mañana según la estación del año en la que pase ante ella. Su estatua más personal de San Bernardo del Convento de las Bernardas con la que comparto menos confidencias, es la quinta escultura de este autor que podemos disfrutar en la ciudad donde vivo.



Ilustración 66

Volviendo a la Cartuja, he de referir como elemento de mi admiración de esta estatua en concreto, el modelo humano que personifica este santo. San Bruno cuyo nombre significa *«fuerte como una coraza»*, fue nacido en Colonia hacia 1030 y muerto en Squillace (Calabria) en 1101. En los comienzos de su precoz vida religiosa, mientras vivía en Reims y en la Gran Cartuja próxima a Grenoble, se dedicó a la actividad creadora, escribiendo textos eclesiásticos sobre salmos y cartas

de San Pablo. Pero su popularidad es debida ante todo por ser el fundador de la Orden de la Cartuja en Grenoble, para la que compuso una liturgia de gran sobriedad caracterizada por conceder un valor imprescindible: a los momentos de silencio, a la ausencia de sonidos musicales y a una lírica bastante más temperada que la gregoriana. Desde muy pronto la comunidad religiosa que fundó se definió por ser la más austera y penitente, manteniéndose fiel a las directrices generales de Roma. San Bruno redactó para sus monjes un reglamento, que es quizás el más severo que ha existido. Estaba destinado a una comunidad que viviendo totalmente incomunicada con el mundo, se basaba en el silencio perpetuo, aunque sus miembros pueden dedicarse varias horas al día al estudio o a labores manuales, especialmente a la copia de libros.

Me interesan estas pautas de comportamiento cartujano porque en determinadas etapas de la vida del artista, su observación puede ser sumamente ventajosa, procurándonos un contexto adecuado para ejercitar nuestro trabajo. El silencio, el

destierro voluntario, la concentración espiritual son circunstancias que pueden ser muy fructíferas para nosotros, de hecho creo que todos hemos establecido tiempos en los que nos hemos apartado de las interferencias exteriores, recluyéndonos en nuestro taller durante sucesivas jornadas, para producir la obra que luego frecuentemente deseamos mostrar. Es entonces, cuando nos exponemos, cuando debemos renunciar a nuestra mas autentica vida creativa, para adoptar un uniforme mas bufo, pero que sin embargo nos permite promover nuestro trabajo y vivir de él. Durante mi vida de escultor, he tenido que adaptarme a los movimientos de este péndulo, que oscila alternativamente entre el apartamiento y la sociabilidad. Siguiendo esta táctica he intentado humildemente contribuir con mi labor a la continuación del arte que practico.

En la talla de San Bruno de la Cartuja de Miraflores donada por el Cardenal Zapata en 1635, Pereira alcanza su mejor nivel como escultor místico. La pieza fue diseñada con el propósito de que fuera visualizada frontalmente, para comunicar el carácter espiritual austero de los cartujos. Con esta intención el santo que fundara la Orden en 1084, fue representado con el característico hábito blanco absorto en sus pensamientos, manteniendo el hermético silencio que exige su orden mientras contempla clavando su mirada en él, el Cristo que sujeta con su mano derecha. El hábito blanco, que me recuerda a algunos monjes pintados por la portentosa mano de Zurbarán, induce a que irremediamente el visitante dirija su mirada hacia el rostro del asceta, cuyas facciones y mirada penetrante le confieren una fuerza expresiva que puede parecernos que adquiere matices mórbidos, según el punto de vista desde donde se visualice. Esta portentosa cabeza tonsurada, girada en tres cuartos a la derecha, es tremendamente realista. Con un rostro definido por unos ojos muy abiertos, unas cuencas hundidas, una nariz aguileña, unos pómulos pronunciados y una boca ligeramente entreabierta, alienta las posibilidades cinéticas perceptivas propias de la escultura barroca. Este dinamismo se hace efectivo gracias a las estrategias utilizadas por el autor, que dota a todo el volumen de un reconocido naturalismo. Para ello levanta el brazo derecho hacia el frente situándolo a media altura, mientras el izquierdo lo baja y lo repliega uniéndolo al costado. Los pliegues del hábito tan importantes como recurso compositivo en nuestra escultura de este periodo, son tratados imprimiéndoles unas sorprendentes cualidades pictóricas; no obstante la casi completa envoltura total del cuerpo en el vestido, apenas deja lugar para percibir la anatomía, pues este cae pesadamente haciéndonos sentir la cualificación propia de su constitución y de su hechura.

Los burgaleses cuentan que la imagen te persigue con la mirada en cualquier lugar que te sitúes. Esta sensación perceptiva enlaza con una leyenda también curiosa, pues parece que cuando el rey Felipe IV tuvo ocasión de visitar la Cartuja y situarse frente a la imagen, absorto ante la veracidad anatómica de la talla, permaneció en silencio un tiempo considerable rodeado de una serie de caballeros, uno de los cuales, conocedor de la admiración que el rey profesaba por la obra del artista, en un gesto de adulación se le acercó susurrando: «*No le falta más que hablar*». El rey salió de su ensimismamiento exclamando: «*Si no habla es porque es cartujo*». En este relato se expresa la capacidad del arte para alejar al espectador de la futilidad de las imágenes más habituales, introduciéndole en un mundo que le permite disfrutar de un orden y una armonía integrados en él. Como escribe Marc Fumaroli, el arte antiguo, «*aísla del mundo extinto de las percepciones breves y se declara ventana abierta por el arte a un mundo de percepciones y sugerencias vivas que resuenan en profundidad, tanto en los sentidos como en el alma*» (64). La escultura de San Bruno cumple esta función. Por lo menos hasta ahora ha sido así y la pintura, el dibujo o la escultura, han tenido la capacidad de establecer momentos de serenidad en los que el espectador tiene posibilidad de evadirse de la cotidianeidad, para introducirse en un mundo de reflexión e interiorización, que corre el riesgo de desaprovecharse con el pródigo desarrollo de las nuevas formas de representación, sujetas a una profusión inusitada de imágenes que procuran nuestro desasosiego espiritual, junto a una ansiedad por acaparar todo el raudal de imágenes, generalmente escasas de contenido con el que se nos bombardea.

La cultura contemporánea nos invita, mejor dicho nos impone participar en un banquete visual pantagruélico. La abundancia del menú, a veces incluso excesivamente grasiento, empalagoso e indigesto, nos provoca un cólico que anula nuestra capacidad de percepción detenida y necesaria para situarnos ante las realidades culturales más imprescindibles. El San Bruno de Pereira o el retablo de este templo, reclaman esa disposición calmada que nos permite si no perfeccionar, al menos encontrar una alternativa a la escabrosidad propia de los tiempos modernos.

Será este retablo, un impulsor de la tradición constructiva de retablos monumentales en Castilla como enormes fabricaciones dotadas con una amplísima iconografía y con características plenamente escultóricas.

Observándolo, recordaba cómo mientras extraía información previa a este paseo, me identificaba con los amanuenses que trazaron su caligrafía para dar mayor

claridad a sus reflexiones en espacios apartados, peculiares por su ubicación o sus características. Entonces mi celda resultaba ser una reducida habitación de hospital madrileño regido por monjas franciscanas, mientras, acompañaba a mi madre recién intervenida de una nefroureterectomía radical derecha, debido a la localización de un tumor de urotelio superior que se hacía necesario extirpar. Al mismo tiempo que estudiaba, esperaba como pensaba el cirujano parisino en el siglo XIV Henri de Mondeville, que el resultado de la cirugía procurará el *«sincope»*, para que *«los otros miembros se apiaden (del miembro herido) y para socorrerlo envían todos sus espíritus y su calor»*. En nuestros cuerpos con sus órganos, como en las ciudades con los



Ilustración 67

diferentes estamentos que conviven en ellas, las crisis pueden tener su lado positivo. Ante las enfermedades o las desgracias, generalmente las personas responden con más entrega. Sentado frente a ella convaleciente, confinado a ese espacio de asistencia física de nuestros cuerpos deteriorados y lastimados, ocupaba las horas que me imponía pasar allí ayudándola a empezar a desenvolverse en las actividades más cotidianas. Al mismo tiempo rememoraba la maravilla del arte escultórico adosado al muro de Gil de Siloe, ayudado por el sustancioso banco de imágenes depositadas en internet.

En su momento (ahora pienso que también) los viajeros que visitaban la Cartuja, se sentían mayormente atraídos por el también excepcional sepulcro de sus fundadores Juan II e Isabel de Portugal, que se sitúa justo enfrente de la obra adosada a la pared. Sobre todo si eran italianos, dado que el sentir estético que se estaba desarrollando en sus tierras era contrario al recargamiento compositivo que plantea el autor del retablo. Sin embargo a mí sus grandes dimensiones, unidas a la enmarañada forma de la espectacular obra adosada al muro del altar mayor siempre me han paralizado. En esta visita, ayudado por el sigilo del espacio, lo admiraba mientras se suspendía mi relación habitual con el tiempo atendiendo a las diferentes historias que en él se narran. Seguramente sea la profusión de la decoración la que incitaba mi demora, pues en cada transición entre escenas, en cada rincón encontramos una figura, un elemento vegetal, o un ornamento geométrico que distraen el pensamiento. Parece como si Siloe hubiera trasladado a la madera aquellas conclusiones de Duns Scoto que concebían lo bello como

«*aggregatio*» de todo aquello que se une al cuerpo, donde caben por tanto la magnitud, las figuras, el color, incluso las relaciones más o menos complicadas que se establecen entre la desarrollada profusión de formas en la totalidad de la obra. Esta pieza exige una mirada analítica del espectador, cuando lo múltiple de una forma constituida de formas autónomas le seduce.

Pináculos, doseles, círculos vegetales, putis, emparrados, tracería gótica, el color azul turquesa perfecto para dar un matiz diferente al estofado, son los elementos que complementan las diversas escenas procurando la caracterización de la obra. La profusión de elementos se extiende en cualquier zona, pero todos se organizan obedeciendo a esquemas geométricos muy precisos. Como figura principal vemos el Cristo crucificado con San Juan y la Virgen María a sus pies. Ambas figuras están en una segunda altura exterior a la talla circular dorada, en la que a su vez se inscriben otros círculos más pequeños en los que se representan escenas de la pasión. La expresionista figura del crucificado transmite también una gran emoción.

Alrededor de este martirio de Jesús, cuyos brazos y cuerpo dividen el círculo posterior en cuatro secciones iguales, se articula la representación de la pasión: oración en el huerto y prendimiento, flagelación, camino del calvario y piedad o quinta angustia. Nunca me canso de contemplar el delicioso vuelo de los ángeles, que conforman la considerable rueda dorada u hostia sagrada que se enmarca en el rectángulo o cuerpo superior del conjunto. El autor ha dejado a izquierda y derecha los suficientes márgenes como para representar las figuras de los evangelistas, así como las de los dos padres de la Iglesia. Este recurso le sirve para disponer el equilibrio simétrico de la composición. Mientras contemplo estos ángeles repaso la lírica de Hildegard de Bingen:

*« O Gloriosissimi, lux vivens, angeli,
qui infra divinitatem divinos oculos
cum mistica obscuritate omnis creature
aspicitis in ardentibus desideriis,
unde nunquam potestis saciari»* (65).

En este caso los gloriosísimos ángeles, serafines, querubines y tronos, se organizan formando una rueda y un solo cuerpo que nos recuerda el cuerpo sagrado de la eucaristía, unos unen sus manos en oración, otros las abren mostrando un gesto

típico eucarístico. La intención indudablemente de su realización, era causar un fuerte impacto visual y al mismo tiempo definir con coherencia un programa donde se reiteren los signos eucarísticos.

Esta obra de arte religioso hace de la tierra y de nuestra cotidianeidad un territorio y un momento más habitable, por ello mientras buscaba información en el sanatorio me trasladaba a un lugar menos doloroso, donde la dignidad humana se hace más decorosa. Realmente este arte permite esperar una patria final más plenaria. Parece haberse olvidado hoy que todo arte y más significativamente el arte religioso del pasado, pretende redimirnos de todo aquello que deteriora el mundo. Esta forma circular de oro que contemplamos cuando nos situamos en el espacio sagrado de este templo, nos recuerda además de la eucaristía, la imagen santificada que refuerza la presencia de Cristo e invoca el «genio» estético del que gozó la iglesia, creando un sistema simbólico universal que armonizaba con la inestabilidad e insatisfacción propias del corazón humano. En ella se relata a través de muchas escenas como el dios-hombre se ha presentado a los hombres vivo, palpable y cercano, antes de morir como hombre y luego resucitar como Dios.

Al mismo tiempo que me hacía estas reflexiones ante este retablo, mi interés por las relaciones geométricas compositivas me conducía a observar la colocación de las múltiples escenas que se incluyen en él. Siloe tuvo que meditar mucho el orden que decidió establecer. Es probable que su amplia experiencia en la búsqueda de una realidad superior, le permitiera en esta «obra magna» encontrar una composición en la que la métrica del conjunto se estableciera como símbolo de perfección. Como si fuera un gran tapiz la composición geométrica del cuerpo superior, sin precedentes claros en la historia de la escultura es planteada a partir de círculos, emulando los rosarios alemanes o los miniados de ciertos devocionarios. Con esta forma compositiva el artista se alejaba de la construcción de retablos mas tipificada en las que las escenas son distribuidas por calles. Como en otras obras de este artista, o incluso de otros colegas suyos de esta época en nuestro país, en el retablo de Miraflores se mantienen fórmulas compositivas heredadas del mundo medieval. Puedo deducir un «horror vacui» adquirido de las tradiciones precedentes, pero el espacio aquí en lugar de haber sido ocupado de forma intuitiva, se ha conformado buscando unos esquemas compositivos muy ajustados a una organización racionalizada.

El cuerpo inferior sí que se divide en lo que técnicamente se ha denominado calles. Cuatro figuras de santos: Catalina de Alejandría, Juan Bautista, María Magdalena y Santiago el Mayor, dividen el rectángulo en cinco espacios. Algunos de ellos como Catalina y Santiago, se reconocen como joyas de la estatuaria bajomedieval de nuestro país. Santiago como guía espiritual de los peregrinos que paraban en el monasterio, es una figura espléndida. Representado como peregrino también él, no deja de transmitir una dignidad extraordinaria. Su cabeza está cubierta con un sombrero típico de los peregrinos, porta una vara de la que cuelga la típica calabaza y a media altura destaca una especie de morral sobre el que ha sido tallada la concha de vieira, propia de la representación del peregrinaje a la ciudad gallega. Siloe nos lo propone leyendo un libro abierto que sujeta con la mano derecha, mientras que con la izquierda pasa la página del texto.

Como en otras obras adheridas al muro, como en los frescos de Villa de los Misterios en Pompeya o los del Castillo de Fontanellato realizados por el Parmigianino, también aquí los donantes Juan II e Isabel de Portugal, quisieron figurar como orantes arrodillados mostrando su perfil a la vez que miran al centro de la escena. Los dos reyes están acompañados de sus santos patrones. Juan II acompañado de nuevo de Santiago el Mayor e Isabel de una figura que podría ser Santa Ana o Santa Isabel.

Una vez concluida la limpieza y la restauración de la obra en el año 2006, llama la atención de aquellos que visitábamos la Cartuja en años anteriores, la potencia y la revalorización de su cromaticidad, lo que justifica que en los documentos conservados se asigne una autoría doble, la del escultor y la del pintor de retablos Diego de la Cruz, el más considerado de los que trabajaban en Burgos entre los siglos XV y XVI, subcontratado por el escultor en sus trabajos en madera cuando la policromía tiene mayor relevancia. La aplicación del oro, las carnaciones y los luminosos azules, requería una gran profesionalidad y responsabilidad debido al alto valor económico que alcanzaban los materiales empleados, no pudiéndose dejar en manos de cualquiera la realización de este trabajo.

Resulta llamativo el utensilio situado debajo del Cristo y encima del sagrario. Se trata de una especie de cilindro que gira alrededor de un vástago oculto. Como si fueran fotogramas de un film sobre él se han tallado escenas que aluden a las fiestas litúrgicas del año. Nacimiento, bautismo, ascensión, resurrección, pentecostés y asunción de María, son colocadas según el correspondiente momento anual por el cartujo

encargado de este oficio. Este insólito artilugio, añade un factor mecánico al conjunto, lo que me lleva a relacionarlo con lo que en el siglo XX se ha llamado arte cinético. Puedo contemplar por tanto a Gil de Siloe, asumiendo un riesgo más, al intentar incorporar en su obra de mayor ambición, un elemento desacostumbrado en la tipología constructiva de retablos. Me satisface más esta especulación que la que hace Yarza Luaces, según la cual el cilindro permitía añadir la totalidad de escenas que había solicitado el cliente cuando se contrató la obra. Sea cual sea el motivo, el artista da muestras de una sobrada imaginación, que es reconocida y aceptada por un público que lo respeta y lo reconoce como gran maestro. Después de vagar por este espacio plástico volví a la realidad para continuar mi camino.

Al salir al exterior había dejado de nevar. Por un camino situado a la izquierda me dirigí hacia el parque de Fuentes Blancas llamado en otro tiempo «camino de la verdad». Esta vía desciende la colina pegada a la tapia de los huertos y tierras del



Ilustración 68

convento. Antes de descender del todo, se llega a un punto desde el que podemos contemplar la vista de la ciudad de Burgos adecuado para reflexionar sobre su evolución en el transcurrir de la historia. Unos metros más adelante, me detengo para observar una pequeña obra cercana a la estética post-minimal más organicista y gestual de escultores como Eva Hesse, Alan Saret o Linda Benglis; aunque en este caso el autor no firma, pues es una

procesionaria la que ha dispuesto la enmarañada configuración sustentada en la rama de un pino. Y es que aquellos escultores desinteresados por mantener unas formas y unos órdenes rígidos preconcebidos, asimilaban formas de construcción semejantes a las aplicadas por algunos organismos vivos o por el azar que procura la propia naturaleza, algo que mi mirada de escultor no puede tampoco eludir.

Finalizada la cuesta crucé la carretera que se dirige hacia San Pedro de Cardeña para acceder a la Fuente del Prior, que me sitúa frente a una pradera al final de la cual está el río Arlanzón. Sin protecciones ni árboles aquí el viento se intensifica y el

frio se hace notar. También la humedad del río influye, por lo que decido ponerme unos guantes y un gorro impermeable para que me protejan, mientras camino siguiendo el margen del caudal en dirección a Burgos. Resulta llamativo que pese al inclemente tiempo, muchos burgaleses hayan salido a caminar por este extenso parque de Fuentes Blancas. Está claro que Burgos es una ciudad que ha sabido utilizar las posibilidades que tiene para mirar hacia su naturaleza próxima. Esta cualificación urbana tan vigorosa y saludable para una ciudad, no ha sido lo suficientemente valorada por los ediles y concejales de muchas otras de nuestras ciudades. Aquellos que vivimos en urbes más inhóspitas, echamos de menos la posibilidad de encontrarnos con una naturaleza bien acondicionada con tanta facilidad. Los entornos bien dimensionados facilitan además nuestra calidad de vida.

A cien metros de mi encuentro con el río, siguiendo la dirección de la corriente, crucé un puente hasta la orilla opuesta que se orienta al norte con intención de hacerme llegar hasta la Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal. En la primera rotonda con la que me encuentro me entristece ver el chocarrero homenaje ofrecido a los peregrinos. Viendo este despropósito se puede entender que las rotondas tengan mala fama como lugares donde ubicar esculturas. Ante una gran mayoría de ellas, cabe la posibilidad de pensar que alguien se pudiera estar aprovechando de los presupuestos destinados a bienes culturales, instalando artilugios que aprovechando el despliegue espacial de la escultura, sin embargo muy poco tienen que ver con ella. Ni sus diseñadores ni sus ejecutores son escultores, ni tienen ninguna sensibilidad hacia este modo de expresión, pero en cambio apostan estos pésimos artefactos sin ninguna clase de cualificación como arte. Se trata de montones de chatarra que tendrían que volver al almacén de desguace o a reciclarse para asumir una aplicación al menos más útil. Me indigna como le indignaba también a Robert Walser, la falta de ética de algunos de nuestros responsables de urbanismo, cuando sabemos que son conscientes de la futilidad con la que están actuando solamente por evitarse problemas o por añadir a su cuenta alguna clase de beneficio. Pero no vamos a entretenernos más con mediocridades, sabiendo que el tiempo que vivimos es impagable, continuemos hacia la que fue referente arquitectónico de los peregrinos.

Al llegar a la Antigua, mantengo la distancia situado junto a otro crucero. Éste, del siglo XVI, presidía desde esta posición lo que fue un antiguo cementerio. Desde este lugar fraterno, puedo contemplar la compacta estructura con volúmenes rotun-

dos de este templo de influencias germánicas. Ante todo me interesa su presencia exterior, por lo que no me decido a introducirme en su interior para tampoco diversificar demasiado las cuestiones que quiero atender en este paseo.

Desde allí enfilé la calle Vitoria, vía del camino de Santiago que hoy se dispone como un desfiladero de 5,4 kilómetros de longitud, cuyas paredes laterales son viviendas de los años setenta construidas en lo que fue anteriormente el pueblo rural de Gamonal, próximo a la capital de la provincia. El camino natural hacia Burgos sería seguir esta calle, pero yo prefiero coger una lateral que sale a su derecha porque respeta el camino que seguían los peregrinos. Siguiéndola también llegaremos a los bloques de viviendas sociales donde está instalada mi obra.

En las inmediaciones de la urbanización, nos topamos con la escultura titulada *Puerta del Camino* firmada por el burgalés Alberto Bañuelos. Atravesándola como hizo Alicia atravesando el espejo, auguramos la entrada en otro umbral. Bañuelos se define



Ilustración 69

como un escultor humanizador del espacio cuando esta práctica se aplica a lo público, que utiliza la piedra como material prioritario para realizar unos despliegues en este medio que nos evocan a civilizaciones del pasado como pueden ser la egipcia o la mesopotámica. A través de estas construcciones, parece que quisiera comunicarse además de con el público, con una realidad situada en un lugar memorable. Instalada esta escultura sobre una superficie de césped que contrasta cromáticamente con la palidez del granito que la conforma, a pesar de sus dimensiones (8 metros de altura) según mi parecer se queda disminuida en el entorno que la rodea. Al tener elementos

visuales muy pesados próximos a ella, la escala que ha escogido el autor creo que no favorece la afirmación de su presencia. Pareciera como si el autor, se hubiera tenido que constreñir a alguna clase de postulado que le ha impedido desarrollar todo el potencial que anuncia esta composición formal. Como he venido diciendo la monumentalidad de una pieza pública no la garantiza el tamaño. Desde mi punto de vista, esta intervención no acaba de acomodarse al lugar donde se la ha situado, reclamando otro donde pueda reafirmar con más rotundidad su presencia.

Si continuamos caminando hacia la ciudad de Burgos entraremos en el recinto de la urbanización, para de ese modo pasar por debajo del espacio donde yo realicé mi intervención. Accedo al pasaje por el lateral izquierdo, por el que yo consideraba menos habitual. Mi mirada se encuentra primero con la escultura más alejada de mi posición, con la pieza vertical, con el saludador que me da de nuevo la bienvenida. Aprovecharé la gentileza de la figura y las características físicas



Ilustración 70

del pasaje para protegerme del intenso frío y hacer unas fotografías. Para mi sorpresa al entrar en él, me doy cuenta que se ha modificado el espacio. Al ocuparse los locales anexos al pasaje para instalar oficinas municipales, se han abierto ventanales y puertas en los tabiques que cerraban el pasaje, tres ventanas en el lado izquierdo y una puerta y una ventana en el derecho. Sin consultar, se ha condicionado el trabajo que tanto

esfuerzo costó al arquitecto y a mí componer. Al menos me consuela que al estar el pasaje menos desolado, al estar ocupados estos locales, también se agredirá menos el espacio, tanto a sus paredes como a las propias esculturas; porque realmente este guarecido lugar, es también un paraíso para los artistas de gráfitis que como compruebo ejercen libremente su actividad furtiva aquí. Con respecto a estos artistas urbanos mi posición es contradictoria. Por un lado no quiero oponerme a ningún modo de expresión creativa, más cuando esta se anuncia como reacción a la corrección de lo establecido, pero sin embargo me irrita que se pinte en mi trabajo y pienso que estos grafiteros espontáneos, podrían tener una actitud más sensible y respetuosa hacia otros medios de expresión diferentes a los suyos, más cuando las pintadas que observo no tienen ninguna cualificación estética o socio-cultural.

A pesar de estas distorsiones más o menos previsibles al encontrarme de nuevo ante este trabajo, confirmo mi opinión sobre él. Sigo pensando que el espacio está bien organizado y que las piezas tienen una oportuna e interesante resolución. La escala elegida para ambas procura una correcta ocupación del lugar, sin que este se atosigue, trasladando una sensación de desahogo al paseante que lo atraviesa. Todo el conjunto envuelve al espectador, motivando al más curioso a recorrerlo utilizando diferentes direcciones que son sugeridas por las piezas, antes de abandonarlo en dirección a la Catedral. Añado ahora, cuando se ha modificado el espacio, que puedo confirmar que las esculturas continúan funcionando independientemente del contexto.



Ilustración 71

Si la escultura vertical se puede asociar con una figura exenta con carácter antropomórfico, la asociada al muro a la que las ventanas abiertas ciertamente le han quitado aire, me doy cuenta ahora que se relaciona de manera directa con un relieve en madera del año 1993 titulado *La cena*. Con 140 x 50 x 6 cm realizado en madera de tatajuba, esta antigua pieza estaba a su vez basada en un relieve románico que contemplé en el friso del ábside de la iglesia románica de Saint-Paul-lés-Dax. En mi escultura de madera, se convertía en abstracción geométrica el cenáculo de piedra en

el que se representan de forma frontal y con rasgos y tamaños casi idénticos, a Jesucristo y sus doce discípulos; todos sentados a una mesa sobre la que se apoyan las viandas que van a consumir. Aunque el friso de Burgos no es de piedra, estaba pensado (con las nuevas modificaciones un poco menos) para hacerse muro decorado al combinarse con el espacio desnudo de esa amplia pared, pero a diferencia de una pintura que sugiere un espacio ficticio, éste se apropia del espacio real, jugando con la luz verdadera y afirmando una corporeidad dada por su consistencia física.

Sin embargo el proceder técnico sí que se asemeja al de la labra de la piedra, pues lo que se ha configurado es el resultado de una extracción del material sobrante que impedía visualizar la escultura. Pero mientras que en el relieve medieval se ha curvado el bloque de piedra para adaptarlo a la forma del ábside, en mi trabajo, la



Ilustración 72

disposición plana del muro no me ha condicionado a realizar este tipo de rectificaciones en el material de origen.

Me resulta grata e interesante esta relación que vincula mi trabajo con otras piezas señeras de la ciudad de Burgos (algunas de ellas visitadas en este paseo). En él parto de un diálogo entre escultura y arquitectura que proyecta a la primera como una escenografía arropada por varios muros donde las piezas ocupan un lugar que era conveniente humanizar.

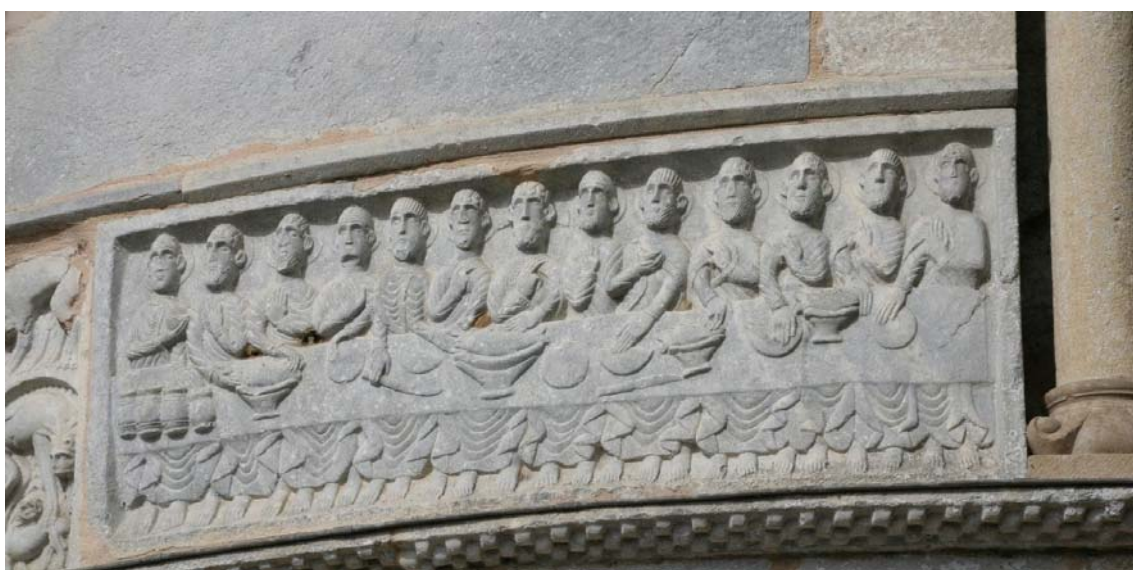


Ilustración 73

El ofrecimiento de intervenir este espacio significó para mí una satisfacción y al mismo tiempo un reto. He de reconocer que me ilusionaba la idea de incluir mi trabajo en este importante trayecto de peregrinos, pero al mismo tiempo también era consciente de los numerosos fracasos escultóricos que se han ido colocando en estos los últimos años en los márgenes del camino, posiblemente para aumentar la atención sobre su significado o para dar categoría a la imagen de ciertos responsables públicos. Algunas nuevas intervenciones han ido produciendo un efecto negativo, ya que la significancia de lo aportado por el arte a él durante el desarrollo de nuestra historia no admite duda o discusión, mientras que la instalación de «muñecos» más o menos castizos o folclóricos, sin ninguna justificación escultórica, desfavorecen el significado cultural del itinerario. Los responsables de este tipo de elecciones contaminantes, podrían tener en cuenta para no añadir despropósitos las palabras de Mies van der Rohe: «*Menos es mas*». Contemplada una vez más mi pieza era el momento de



Ilustración 74

continuar hacia la catedral, una de cuyas torres podía verla desde la salida del pasaje confusamente a causa de la niebla. Como acabo de explicar, resulta grotesca y atenta contra el buen gusto la proliferación de muñecos que como una plaga fagocitan la belleza de esta ciudad. La castañera, el policía, los gigantones, la Brigitte Bardot bur-



Ilustración 75

galesa con sombrilla, el herrero, el lector de prensa, el papá y el nene con su traje de fiesta, los músicos tradicionales... todos expresión de sentimientos populistas, pero ajenos a la trascendencia que debe tener una estética verdadera, preocupada por ampliar los horizontes de la sensibilidad en lugar de enfangarlos en lo más convencional y grotesco.

Saliendo de allí nos encontramos directamente con la calle de las Calzadas que nos conducirá a la ciudad de Burgos. Llegaremos por esta calle a la Plaza de San Juan. Aquí ya veo edificaciones del Burgos histórico, pues en ella están ubicados el monasterio de San Juan, el monasterio de las Bernardas y la iglesia de San Lesmes. También en esta plaza puedo contemplar otra pieza de Bañuelos compuesta con cilindros de acero oxidado que me resulta más interesante y más dinámica que la anterior. Se trata de un homenaje a Antonio José Martínez Palacios, músico burgalés fusilado por los militares sublevados en Octubre de 1936. Es una pena que los árboles próximos la limiten espacialmente,



Ilustración 76

pero es una barbaridad espero que inexplicable, que los responsables municipales hayan permitido colocar un chiringuito de feria a pocos metros de la escultura y en un espacio tan singular por su belleza dentro de esta ciudad.

Crucé el comedido río Vena que desemboca a pocos metros en el Arlanzón, para coger la calle

San Juan que enlaza directamente con Fernán González. Unos metros más adelante nos topamos con una espectacular vista, elevada sobre el firme donde se apoya el majestuoso edificio que es la catedral. Es tan espectacular el encuadre visual, que la noche anterior a este trayecto ya estuve aquí contemplando la estampa de la parte posterior de esta construcción. Quizá sea esta la vista panorámica que más me gusta de esta catedral. Como Monet en Rouen, pude apreciar el cambio de aspecto de su fachada ese fin de semana después de 14 horas. Como supongo que al artista francés, no era solo la iluminación lo que a mí me interesaba, pues como escultor me emociona también el despliegue espacial y la sensación de masa que transmite el edificio desde el balcón que me servía de mirador.

La primera piedra de este templo se colocó el 20 de Julio de 1221 ante la presencia del monarca de Castilla y León, Fernando III. Esta joya gótica de nuestra arquitectura, se consolidará junto a la Catedral de León como el centro escultórico más importante del reino, introduciéndose a partir de ambos templos el gótico pleno en Castilla. Recorriendo el lateral orientado al norte del edificio, nos pegaremos a la fachada hasta alcanzar la llamada Puerta de los Apóstoles o de la Coronería, por la cual accedían a la Catedral los peregrinos a Santiago. Aunque este grupo escultórico construido entre el 1245 y el 1255 fue realizado para apoyar una intención funcional, sus esculturas adosadas a la fachada permitían relacionar los valores propiamente religiosos con los inherentes a la existencia mundana, incitando al espectador a incluirse en el interior del mundo eclesiástico para conectar de ese modo su propio sufrimiento corporal con el de Cristo. La iconografía de esta puerta, completa la opuesta del hastial sur. Resaltan en ella las jambas inferiores, ocupadas por los doce apóstoles que presentan la particularidad de mostrarse con los atributos e instrumentos que se aplicaron para sus martirios. Todo el conjunto se adapta a la visión alegórico-simbólica del Universo propia del siglo XIII, que en este caso se hace sobre todo efectiva como manifestación de Dios en las cosas, reavivando de ese modo una especial sensibilidad hacia lo sobrenatural.

En el tímpano se representa la escena del Juicio Final. En él, Cristo aparece mostrando las heridas de manos y costado, flanqueado por la Virgen y San Juan rogando por los hombres. La solicitud de perdón, sirve para divulgar entre los creyentes la consolidación de un pensamiento cristiano, que en el siglo XIII intentaba proyectar un sentimiento de positividad en nuestro transcurrir terreno, alumbrando una posibilidad de salvación en este mundo de pecado. La figura de Cristo muerto resucitado para salvarnos, abre la posibilidad de ver nuestra vida terrena como un



Ilustración 77

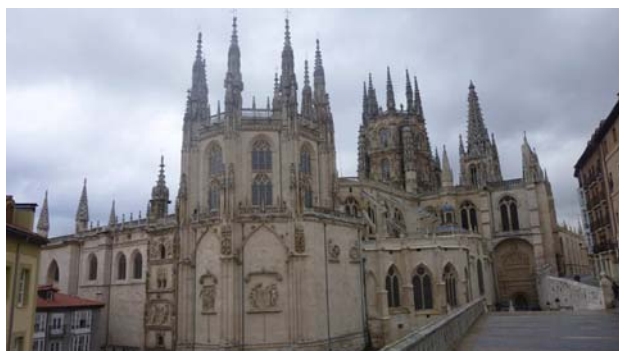


Ilustración 77 (2)

trámite para alcanzar el cielo. Por eso en esta escena del tímpano podemos ver también a cuatro ángeles que insistiendo de nuevo en este mensaje, sujetan los distintos elementos de la Pasión: cruz, lanza y columna. Bajo el tímpano, tenemos el dintel donde se celebra el juicio propiamente dicho. En el centro, San Miguel pesa los pecados y virtudes de las almas con la balanza acompañado de varios demonios. A la izquierda avanzan los bienaventurados, hacia la derecha caminan



Ilustración 78

los condenados que son hostigados por otros diablos con el fin de enviarles al infierno. Se hace evidente en esta puerta gracias a un juego de relaciones continuas, el deseo medieval de unir el mundo natural con el sobrenatural, pero esta relación se realiza manteniendo una deseada «proportio» entre los valores de ambos mundos proyectados en este relieve.

Esta proporción se realiza pensando en la noción que se tenía de las posibilidades de percepción. Witelo en el siglo XIII distinguirá dos formas de comprensión de las formas visibles: una que se da por medio de la exclusiva intuición y otra que observa esta intuición pero ahora, precedida del discernimiento previo de lo que se muestra a nuestros ojos. Esta segunda posibilidad será la que implique un mayor conocimiento conceptual, uniendo a la pura sensación visual facultades como son: memoria, imaginación y razón, que sintetizadas como operaciones intelectivas permitirán la contemplación estética. La magnitud, la figura (el dibujo), la extensión, la continuidad, la rugosidad de los cuerpos, las proporciones, son los elementos objetivos que según este fraile intelectual, probablemente nacido en Silesia en el año 1237, contribuyen a proporcionar belleza en las creaciones visuales humanas. Las preocu-

paciones estéticas que rondaban a Witelio las veo proyectadas en las intenciones del maestro responsable de la construcción de este pórtico. La obra de Santo Tomás recoge también un espejismo parecido con relación a estas disquisiciones. Su concepción de la belleza fue de gran interés para mí desde que leí algunos fragmentos de la *Summa Theologiae* hace ya muchos años. Este pensador, se muestra más sutil que Witelio o su maestro Alberto Magno al tratar de buscar la singularidad de lo bello estético. Para ello diferenciará esta categoría filosófica de lo bueno, de las cosas que se nos muestran como simples apetencias, dotándola de una plusvalía categórica que añade conocimiento e intelección. De ese modo concibe la percepción sensorial, como la facultad de conocer que posibilita un modo de entendimiento esencial. Lo bello para Santo Tomás, responde a una razón de causa formal cuyo conocimiento produce placer. Seguramente sus reflexiones formalizadas textualmente, se podían respirar en diversos ambientes intelectuales del siglo XIII. La imaginería utilizada para transmitir las ideas religiosas en la Europa cristiana, era un buen recurso añadido para transferir este sentir estético.

El fabuloso tímpano de esta puerta tallado seguramente también en caliza de Hontoria (66), presenta cualidades suficientes para deleitar a una «visio» que es también «apprehensio». Este conocimiento del sujeto perceptor es postulado por las características objetivas de estos magníficos frisos. Para mí atesora esta belleza una plusvalía esencial, al consolidar el valor del arte como procurador de un deleite que se transforma en placer. Las cosas deleitan porque son bellas, mi trabajo por eso se esfuerza en encontrar esas condiciones que me aproximen en lo que hago a lo que yo concibo como bello. Alejándome de cualquier consideración práctica, intento que la «visio» del receptor busque un conocimiento intelectual desinteresado, implicando por tanto un aquietarse del apetito mientras se contempla. No se busca por tanto la posesión de lo contemplado, sino que se busca satisfacer el espíritu percibiendo las cualidades de «proporción, integridad y claridad».

Por lo que se nos cuenta en este relieve, podemos apreciar en él un entendimiento medieval de la «proporción», como conveniencia pensable de actos morales o discursos racionales. Como refiere Santo Tomás en la *Summa theologiae*: «La belleza espiritual consiste en que la conversación y las obras estén proporcionadas a la claridad espiritual». En este sentido la realización de estas esculturas, busca alcanzar una perfección que se consigue cumpliendo las exigencias de la función para la que fueron diseñadas, haciendo alusión a la «integridad» como segunda categoría de este



Ilustración 79

pensamiento. Finalmente la «claritas» se hace manifiesta como relación entre las partes y el todo, como la idoneidad a través de la que se corresponden materia y forma. En esta puerta se estrecha la relación en la que se implican la conciencia de finalidad y la medida de su idoneidad, en este

caso dirigidas a la mayoría que constituye los fieles cristianos. Se explotan en ella las artes figurativas como sistema de divulgación que permite la enseñanza incluso de los iletrados, que contemplan a través de signos, en este caso escultóricos, lo que no pueden aprender a través de la escritura. *«La pintura enseña a los ignorantes que la miran, para que sin instrucciones ellos vean lo que deben seguir y leer en estas pinturas, lo que no conocen por las letras»* (67), explicaba Guillermo Durando en su Manual de los oficios divinos, escrito hacia el año 1286 con intención de aclarar la formalización de los actos litúrgicos.

Continué mi trayecto dejando la iglesia de San Nicolás de Bari a mi derecha, sobria por fuera pero con un espléndido y espectacular retablo de Simón y Francisco de Colonia en su interior. Dejaremos la calle de Fernán González para bajar por una escalinata hasta la plaza de Santa María en la que se abre la puerta de la catedral que recibe el mismo nombre. Desde allí pasamos por el arco de Santa María recientemente restaurado, para cruzar de nuevo el Arlanzón por el puente de piedra que nos sale al paso.

Llegado a la calle Merced continué hacia el este por el camino que se dirige en dirección a León. A pocos metros ya en la calle Palencia, me encontré en un pequeño parque enfrente del seminario, con la que considero mejor escultura contemporánea de las que conozco en Burgos. Se trata de una obra de Andreu Alfaro construida a partir de tubos cuadrados de acero inoxidable, girados sobre un eje paralelo al horizonte que los atraviesa a todos a la vez. Se conforma la pieza como una superficie de revolución u abanico (el propio escultor a algunas piezas de esta serie las ha nominado con el título generatrices en alusión a este tipo de superficies geométricas), que se despliega en el espacio en varios planos sucesivos paralelos siguiendo la dirección que marca el eje. Produce de este modo una sensación de movimiento rotatorio en el espacio, relacionado con los efectos ilusorios que se utilizan en el arte óptico. Esta relación se acentúa al incidir la luz sobre el metal; al reflejarse y filtrarse entre

las barras produce un dibujo que proporcionará a la obra un carácter de ingravidez, elegancia y luminosidad. Ante esta luminosa y expansiva obra, se hacen efectivas algunas de las aplicaciones apuntadas cuando explicaba los posibles formatos industriales del aluminio.

Sin ser tan magnánima como su obra de Barcelona junto a la estación marítima (para mí la escultura más impresionante de Alfaro que conozco) o la de Madrid en la avenida de la Ilustración, esta pieza de Burgos que me recuerda a la imagen de un pavo real cuando despliega sus alas, también se instala en el espacio con la intención de armonizarlo, pues el autor ha manifestado en alguna declaración, su interés por ofrecer una obra que facilite la convivencia ciudadana sin extorsionar en lo posible a las personas que tienen que convivir con ella. Alfaro me parece un gran escultor. Cuando veo piezas como la de Barcelona, con esa ocupación tan aérea en la que se confirma ese deseo por no interferir en la convivencia, siempre pienso que por su forma tan magistral y tan económica de resolver problemas espaciales, este autor debería ocupar un lugar más significativo en el arte internacional, rebasando nuestras propias fronteras. Si fuera norteamericano, británico o alemán, es probable



Ilustración 80

que su nombre fuera más difundido, pero estamos en España donde los intereses de promoción no coinciden con la calidad artística de lo que tenemos.

Seguí desde este parque mi camino de peregrinaje hacía ya el próximo monasterio de monjas cistercienses de Las Huelgas, fundado en el año 1189 por el rey de Castilla Alfonso VIII. Pero antes me detuve unos minutos mirando al río. Mi pensamiento, quizás inducido por la contemplación luminosa de un artista mediterráneo, me trasladó a un tiempo en el que navegaba cerca de la bahía de Mahón, bordeando la costa norte de la isla de Menorca. Recordaba la llegada a la isla un verano anterior cuando ya andaba recopilando datos para escribir este texto. Madrugado aquella mañana a causa de la emoción que me producía la proximidad a la costa en barco y la llegada a mi destino, sobre una de las cubiertas del castillo de popa del ferri de Acciona, contemplaba las dos espectaculares vistas que se ofrecían a babor y a estribor. A babor, el inmenso y mítico Mediterráneo, en esas primeras horas de la madrugada y antes de amanecer de color plata opaco sin bruñir. A estribor, la costa que se dispone desde el cabo de Caballería hasta la mola de Mahón, vértice más oriental de nuestros territorios actuales, y fuste norte de la puerta que permite el acceso a las embarcaciones a ese espacio de seguridad que ha sido para los navegantes la profunda ría de la ciudad más importante y más británica de Menorca. Esta costa que en muchos tramos muestra las heridas causadas por las fuertes «tramuntanas» es bien conocida por mí, pero siempre resulta un bello espectáculo prestarle atención desde el mar. Aquel día me decanté por mirar al infinito, por contemplar la visión más indistinta e incierta del manto del mar recién planchado a causa de la ausencia de viento que lo turbara. En ese infinito gris solo encontraba como referencias espaciales, las puntuales luminosidades de los pilotos de las embarcaciones más pequeñas a aquella en la que yo me desplazaba. El vacío o lleno natural de aquella monocromía, según como se mire, salpicada de pocos puntos, me resultaba más provechosa que la definición de la costa para ordenar los inarticulados pensamientos que rondaban en mi cabeza.

En cierto momento, sin haber caído en ello previamente, me sorprendí cuando comenzó a colorearse de magenta purpúreo una zona concreta de la línea que definían los dos indistintos grises como separación del agua y del cielo. *«Albas he visto durante toda mi vida y también ahora, pero las de ahora son sólo el vicio de despertarme en la oscuridad»* (68). Aquel insomnio consecuencia del viajar, me permitió contemplar el magenta del sol saliente aumen-

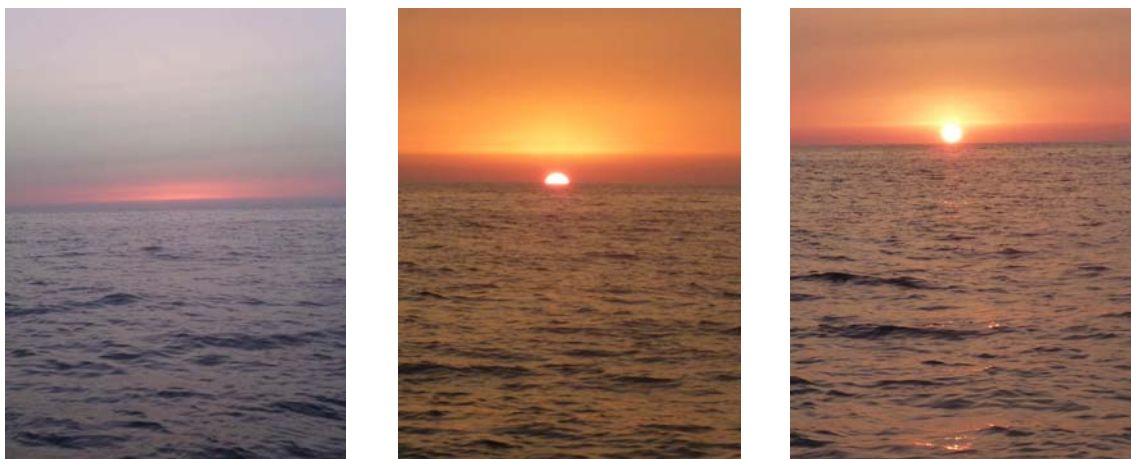


Ilustración 81

tando su intensidad. En breve, pude ver el semicírculo solar aproximándose a las gamas más rojizas del espectro de luz, cuando asomaba sobre la línea de horizonte. Poco después, en una exhalación de tiempo, contemplé todo el círculo completo, fue entonces cuando llegó el momento de mayor tensión emocional, justo cuando el disco circular se establecía tangente a la línea ligeramente curvada también del horizonte, percibida así como consecuencia de la reconversión hecha por una mirada que mediaba asumiendo ciertas deducciones geométricas.

Sin buscarlo, a partir de esa incidencia de la luz sobre los rayos plateados de la escultura de Alfaro, se producía un nuevo encuentro entre las obras sobre las que estoy reflexionando para redactar este apartado y los recuerdos, entre la belleza artificial construida por las obras de los hombres y la que nos ofrece de forma espontánea todos los días la naturaleza. Contemplaba en estos pensamientos a la luz física como cualidad que deriva de la forma substancial del sol, la claritas de un cuerpo beato cuya luminosidad gloriosa redundaba en su aspecto corpóreo. La luz como posibilidad de conocimiento, *«El Creador de todo...es Luz»* determinaba Orígenes. La rememoración de aquel espectáculo visual me hacía interpretar el arte medievalmente, como reelaboración y prolongación de la naturaleza. Miraba entonces a esta naturaleza atendiendo a sus diferentes comportamientos, pensando en cómo podía estimular el genio de los creadores. Pues percibiendo las riquezas que les ofrece, examinándolas y contrastándolas con el entendimiento, son capaces de sintetizarlas en la memoria, para luego recrearlas en los diferentes materiales en los que trabajan con humildad, sin perder de vista la originalidad del medio natural que les sirve de referencia.

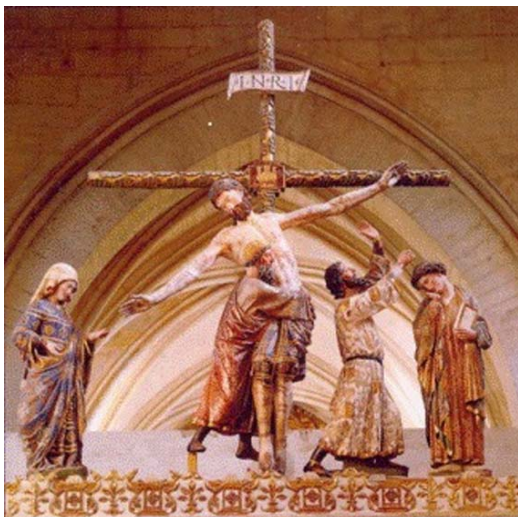


Ilustración 82

Ya en el interior del monasterio de las Huelgas, pude reconsiderar aquellas esculturas dedicadas por mí a la muerte, observando cómo esta temática ocupaba un lugar privilegiado en el arte cristiano a final de la Edad Media. En este monasterio de monjas cistercienses se puede contemplar el portentoso descendimiento medieval situado en la zona alta del muro de separación entre el altar y el coro, que separaba a las religiosas del pueblo. Este grupo escultórico ajustado a una estética de cua-

dro viviente, cuyo autor nos es desconocido, se sitúa cronológicamente en la segunda mitad del siglo XIII. En él, su «artifex» proyecta de nuevo un entendimiento del arte como interacción de objetivismo e intelectualismo, donde la figura de Cristo, en este caso descendido de la cruz como Hijo del Padre sacrificado por nosotros, se consolida como imagen excelentísima y bella. Esta imagen del Redentor «asado y cocinado para salvarnos» (69), posee los tres atributos de la belleza tomista: «*integritas*» en cuanto acoge en sí la naturaleza del Padre, «*proportio*» como imagen que expresa al Padre y «*claritas*» en cuanto se constituye como verbo de esplendor intelectual. Pero además la intensidad de la escena, convierte a esta crucifixión en una experiencia comprensible en los términos que estipulan la vida diaria con la que se identificaban los diferentes estamentos de la ciudad. La acción que se representa, es una secuencia de la historia intermediaria entre el sacrificio previo y la resurrección posterior, que dispone la posibilidad de entender el sufrimiento corporal como una oportunidad para acercarnos más a Dios y distanciarnos más de nuestro propio cuerpo.

En esta obra como en las anteriores se constata el valor de la estética y del arte medieval. En ella podemos tomar conciencia de la importancia que tenía y desde mi punto de vista continua teniendo la noción fabril y constructiva de las artes figurativas, en las que la tecnicidad es constitutiva de las diferentes clases de comunicación. Esta determinación se hace efectiva en la mayor independencia que adquiere la escultura en relación con los elementos arquitectónicos.

Una de las cosas que más me sorprendió cuando pude contemplar hace años por primera vez esta pieza, fue su posicionamiento espacial en el conjunto arquitecto-

tónico. Aunque la ubicación de la obra en un principio fue otro, el posicionamiento que ocupa hoy, que ya tiene siglos, se asemeja a soluciones muy contemporáneas en cuanto a la forma de entender y de hacer en definitiva efectivo el concepto de espacialidad. No sé si será por mi especial sensibilización hacia la escultura, pero lo cierto es que el lugar que ocupan las figuras resulta impactante, instaurándose éste como un elemento tensional que inquieta al espectador y que además me recuerda al ya mencionado Stephan Balkenhol. A como este escultor ubica sus personajes en el espacio público, colocándolos en aquellos lugares a veces menos emblemáticos o previsibles, pero que sin embargo, refuerzan el extrañamiento del espectador cuando se sitúa ante ellos por el contraste que la figura produce en el lugar que ocupa.

En la escena aparecen cinco personajes alineados en el mismo plano, ajustándose de ese modo a las posibilidades de apoyo que ofrece el soporte sobre el que se sitúan. La figura de Cristo ocupa el centro de la composición, manteniendo planteamientos simbólicos propios de la estética medieval, adquiriendo a la vez una escala que sobrepasa notablemente a la del resto de los protagonistas. Es descendido el redentor por sabios judíos capaces de reconocer al Mesías: José de Arimatéa y Nicodemo. Cristo aun siendo cadáver parece extender su mano derecha hacia María, que ocupando el extremo izquierdo de la composición atiende los requerimientos de su hijo. Las dos figuras masculinas se ocupan del descenso de su maestro. Mientras uno, a la derecha de la cruz, maneja la tensión de los lienzos, ahora retirados, que se utilizaron para bajar a Jesús del calvario, el otro a la izquierda lo recibe, asiendo firmemente el cuerpo por la cintura para evitar su golpeo contra el suelo. La quinta figura situada en el extremo derecho de la composición, aparece con un libro en una de sus manos mientras que la otra sujeta su cabeza para expresar la lástima que le embarga. Parece ser la figura de San Juan, el único apóstol que estuvo al pie de la cruz, y que aquí paralizado por el dolor no participa de forma activa en la escena. El discípulo más amado por el maestro se muestra más distante de la acción, llorando la tragedia que ven sus ojos, pues él mismo hacía mención del gran amor y confianza que Jesús mostraba por él. Como muestra de esa amistad con el maestro poco antes había recibido el honorable designio de tomar bajo su cuidado a María. *«Mujer he ahí tu hijo»* le comunicó Jesús a su madre antes de morir y poco después a Juan *«he ahí a tu madre»*.

Como en otros descendimientos, como en el maravilloso y también todavía medieval de Roger Van der Weyden del Prado, la composición está dotada de cualidades que pretenden vitalizar la escena narrada en el nuevo testamento. Para ello

todas las figuras, en este caso incluso la de Cristo, intentan algún tipo de movimiento, lo que evita el estatismo de la obra ante la que nos encontramos.

Llama la atención en este grupo el tratamiento de la cruz, pues el autor la ha configurado recubierta con hojas de acanto para que sea entendida como «árbol de la cruz». En ella el cuadrón, donde se encuentra lo terreno con el cielo, donde estuvo la cabeza de Jesús en las últimas horas de su vida, tiene una valoración especial. Como punto simbólico estratégico, el autor aprovechará para representar en él unos símbolos que expresen la unión entre lo religioso y el poder político y militar de Castilla. En la parte superior de este cuadrón, en gran tamaño y en color dorado aparece el castillo-iglesia que podría ser el propio monasterio, con sus tres torres coronadas con una pequeña cruz, que refuerza el significado eclesiástico del poder militar. Una nave con vela negra debajo de este castillo, simboliza la contrariedad que sufrieron los territorios cristianos cuando fueron invadidos en el año 711 por embarcaciones islámicas.

Quizá pudiera parecer presuntuosa mi intención, pero desde luego yo pretendía hacer una obra que dialogara entre otras, con la seriedad de estas atrayentes piezas a las que me he referido en este apartado, ofreciéndole a una ciudad con la que he estado vinculado desde hace años, un espacio que escultóricamente propusiera una visión de mi forma personal de entender el mundo, y no un acartonado personaje ratificador de un sentir populoso, que sólo sirve para vaciar y banalizar la conceptualización de las verdaderas problemáticas escultóricas.

Aunque todo el Camino de Santiago está «sembrado» de grandes piezas, me ha parecido interesante centrarme en aquellas más cercanas al trabajo que me correspondió realizar. Siendo éstas mejor conocidas por mí por la relación que he mantenido con esta ciudad castellana, cuya configuración urbana estuvo tan influenciada por la ruta jacobea. Dicho trayecto cuando se recorría ante todo con una ferviente devoción, se ha mantenido con el paso de los años, por lo que todavía recorriéndolo encontramos vestigios de la configuración de la ciudad medieval. Deriva por ejemplo el nombre de la conocida y transitada calle de las Calzadas del desarrollo de la ruta jacobea como eje fundamental del camino.

«Bajo la influencia del comercio las antiguas ciudades romanas cobraron nueva vida y se repoblaron, o bien los grupos mercantiles se situaron en torno a los burgos

militares y se establecieron en las costas, en las riberas de los ríos, en las confluencias, en las encrucijadas de las rutas naturales de comunicación» (70). La ciudad de Burgos responde a este desarrollo. Este trayecto de peregrinación en contacto con otras poderosas ciudades europeas, contribuyó al desarrollo arquitectónico y urbano a partir del siglo XIII, constituyéndose Burgos en la ribera del Arlanzón como centro de actividad cultural y artística al que emigraban los artífices de las grandes obras. Una de las consecuencias de este desarrollo fue dada por la transferencia cultural que se produjo de los monasterios a las catedrales.

Si nos referimos a la escultura realizada en los márgenes de este itinerario, debemos mencionar el beneficio que produjo el desarrollo de la edad media en la valoración de esta actividad. Hasta entonces el trabajo manual tan necesario en esta disciplina era realizado por aquellos que eran considerados como bestias. La ciudad medieval ante la necesidad de emplear el trabajo de los escultores para dar cuerpo a



Ilustración 83

sus fines ideológicos, comenzará a valorar sus capacidades, para así permitir acceder a los que hasta entonces eran bestias a la categoría de seres humanos. Como trabajo vinculado a las catedrales o a los regios monasterios de nueva construcción, se asimiló en las corporaciones laborales de las ciudades de forma natural el «*laborare et orare*» decretado por San Benito, puesto que

esta determinación ideológica había contribuido eficazmente a organizar la convivencia de los monjes benedictinos, en los santuarios de sus claustros distribuidos por toda Europa. Esta filosofía ejemplar fue extendida por la Europa monástica. Coincidiendo con las exigentes condiciones laborales requeridas por la escultura, este pensamiento se transfirió a esta disciplina, pues se podía equiparar esta ocupación con el trabajo realizado en el jardín primigenio, al mismo tiempo que se veía como fuente de disciplina espiritual.

Igualmente el trabajo del monje y del escultor, requerían un silencio que apartaba de la indolencia y la corrupción, dignificando al cuerpo que participaba en la construcción de un lugar de gran consideración y significancia. La construcción de catedrales y la contribución al ornamento de los magníficos edificios religiosos erigidos en el siglo XIII, testifican que el «*laborare et orare*» contribuyó a la confi-

guración de la ciudad medieval, modificando la visión que se tenía de algunos oficios considerados melancólicos e introspectivos, pero que sin embargo bajo esta aserción ideológica también asimilaban unos vínculos emocionales propios del buen cristiano. En estos oficios se incluían entre otros: escultores, pintores, ebanistas, vidrieros, herreros...

Tener en cuenta los argumentos de la ciudad es de suma importancia para el escultor cuando trabaja en un espacio público. Pensando la ciudad debe considerar que sus intervenciones procurarán una dialéctica con la cultura, con la historia y con el pensamiento de ésta. Mi intención fue establecer un diálogo con el entorno urbano, pero también quería que mi obra fuera capaz de contextualizarse en un entorno próximo a algunas de las piezas que resultan tan gratas a mí como a los burgaleses. Creía que este podía ser otro buen camino para que la pieza fuera acogida por aquellos que dedicarían en alguna ocasión, un tiempo de contemplación consecuente en un recorrido similar al que yo he referido aquí.

3.5. Conclusiones específicas. (B)

■ En este tercer capítulo, se me confirma que los orígenes de una investigación radicada en el propio proceder del arte, en su experimentación más carnal, pueden quedar en parte en suspenso. No voy a aventurar si esta conclusión se puede aplicar también a otro tipo de investigaciones, bastante tengo con lo mío, pero sí que puedo decir que en el caso que me ha ocupado, por estar la materia con la que se opera íntimamente vinculada a la experiencia personal del protagonista, determinados elementos relacionados con lo antecedido en su relación con el mundo pueden ser tenidos en cuenta para explicar el sentido del trabajo.

He podido comprobar algo a lo que ya hacía, aunque de otro modo, alusión en la introducción, que el guión de la investigación no se establece a partir del momento en que decidimos iniciarla, sino que nos podemos remontar a determinados hechos, sucesos o experiencias ocurridos en tiempos pretéritos, que imprevistamente aparecen para iluminar y dar sentido a aquello que nosotros podíamos considerar como una sencilla intuición o una feliz iluminación. A veces éstas no son tales. Estos descubrimientos realizados en el propio avanzar de esta experiencia, pueden justificarla a veces con más fuerza que las mismas hipótesis de trabajo con las que habíamos elaborado nuestro guión o estructura que por otro lado veo necesaria.

Ayudándome de la memoria, viajando a través de mi propia temporalidad, he tratado de encontrar y desarrollar con más exhaustividad en estos dos capítulos, otros motivos originarios de experiencias que en un principio estaban encubiertos, pero que sin embargo han intervenido en la consumación física de las dos esculturas con la finalidad de que ahora se transformen en texto.

En este escenario, he intentado interpretar un papel de investigador de mi mismo. Aunque nunca me han ofrecido mucha confianza los tratamientos psicológicos (la reconducción de un problema psicológico puede liquidar su expresión como cuadro, dibujo o escultura), también he realizado un ejercicio de introspección y de autoanálisis, intentando descubrir aquellos factores que como ser permeable a la realidad con la que he convivido me hayan podido influenciar en el trabajo.

Por eso, dada la complicación que asoma en este ejercicio de buceo en la intimidad, no puedo garantizar que no hayan quedado motivaciones todavía ocultas y

sin atender, que nunca aparezcan o que puedan hacerlo en el momento más inesperado aunque esta tesis esté ya finalizada.

■ Ahora que recurro a la memoria para formalizar unas conclusiones, recuerdo que la idea de viaje, aunque en otro sentido, aparecía ya en mi primera exposición individual del año 1992. Precisamente un texto de mi buen amigo José Marín-Medina que acompañaba el catálogo de la muestra se abría con el título *El viaje* (71), haciendo referencia directa a una reflexión que después de los años ha sido recuperada.



Ilustración 84

En aquella ocasión, como bien explicaba este especialista, autor del texto de referencia *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, mis esculturas hacían alusión además de a algunas aventuras propias de viajes míticos anunciados en los títulos: *Los bueyes del sol* o *Las alas de la locura*, a la fugacidad de la experiencia perceptual, así como a la posibilidad de traslación estática que nos posibilita esta usanza cognitiva. Se referenciaba sobre todo en ellas, la posibilidad de transgredir la mera realidad, a partir de un itinerario platónico proporcionado por la obra de arte que nos abre la posibilidad de transferir nuestra mente a otros lugares.

A través de formas y materiales (madera y espejos), intentaba transmitir una idea de movimiento junto a las sensaciones que van asociadas a ella. En la escultura de Burgos en mi conciencia se une al viaje concretado en el itinerario a Santiago, la reflexión de recorrido caminado que asimila la realización histórica de esta ruta, así como la forma de percibir la escultura, cuando se amplía la percepción visual con la insustituible percepción háptica. En esta ocasión la traslación del espectador en el espacio abrevia las referencias contemplativas, para insistir en las posibilidades de la efectiva fisicidad de la experiencia. Relegamos un poco a Platón para aproximarnos más a Aristóteles.

Y es que si reflexionamos sin premura, podemos concluir coincidiendo en que la idea de traslación inevitablemente está imbricada en lo escultórico, en una prácti-

ca que se fundamenta en tres conceptos que asociados implican movimiento: materia, espacio y tiempo.

■ El tratamiento del espacio me ha llevado a tomar una mayor conciencia de la importancia que tiene el caminar en nuestro actuar. Otros seres vivos también se trasladan, pero no podemos saber con certitud si lo hacen con unas intenciones que



Ilustración 85

vayan más allá de la mera supervivencia. Sin embargo, a poco que observemos nuestro comportamiento, podemos afirmar que nosotros utilizamos este ejercicio para acceder a otros destinos diferentes al inevitable traslado por sobrevivir. Entre otros a la reflexión estética y a la contemplación perceptiva, que constituyen el crisol donde se mezclan elementos de diversa procedencia, para de ese modo, en el caso de los creadores, gestar la obra. Mientras caminamos, cuando el itinerario ha sido elegido con un propósito específico como ocurre en frecuentes ocasiones, las imágenes o los motivos que salen a nuestro encuentro suelen ser succulentos materiales para provocar la reflexión. Así lo he podido vivir yo como creador, aunque hasta ahora nunca lo haya explicitado por escrito. Cuando he organizado caminatas cerca de mis lugares habituales de residencia (Madrid, Baleares, Burgos...) o me he trasladado a otras ciudades y países con idea de descubrirlos paseando, he perseguido como objetivo prioritario la búsqueda de motivos de inspiración para mi propio trabajo. Las andadas por la costa o el interior de las dos mayores de nuestras islas mediterráneas, el confrontarme con determinadas realidades cuando he circulado instado por la ansiedad de descubrir las legendarias ciudades italianas (Nápoles, Siracusa, Roma, Florencia, Venecia, Matera...), la contemplación de los extensos y monumentales paisajes norteamericanos (Zabriskie Point, Monument Valley, Bay of Fundy, Algonquin...) son realidades que cómo creo que se anuncia en mi obra, han contribuido a conformar mi pensamiento plástico. Muchos de estos lugares ya los conocemos virtualmente por fotografías, pero contrariando a mi queridísimo Pessoa creo que la presencia fehaciente, puede procurar unas sorpresas sumamente sustanciosas para el pensamiento y las entrañas del creador. Aunque tampoco debemos descartar la decepción cuando hemos exagerado demasiado nuestras expectativas.

En otras ocasiones, aunque los paseos sean más rutinarios y prosaicos, el tempo que imponen, el ritmo que supone el andar en un entorno que no nos resulta especialmente llamativo, nos conduce a encontrar un espacio adecuado para la introspección que también resulta gratificante. Ahora sí es el momento de referenciar de nuevo al escritor paseante de la calle de los Doradores o de la calle de la Plata. *«La idea de viajar me provoca nauseas. Ya he visto todo lo que nunca había visto. Ya he visto todo lo que todavía no he visto»* (72). *«¿Viajar? Para viajar basta con existir. Voy de día a día, como de estación a estación, en el tren de mi cuerpo, o de mi destino, asomado a las calles y a las plazas, a los gestos y a los rostros, siempre iguales y siempre diferentes como, al final, lo son todos los paisajes»* (73).

Conmovedoras y turbadoras son las determinaciones de este sigiloso y escéptico transeúnte de Lisboa, que nos advierte de la posibilidad de la conversación más sustancial con nosotros mismos mientras nos trasladamos sencillamente a nuestro rutinario trabajo caminando. También puedo decir que mientras me trasladaba, además de imaginar temas y circunstancias más o menos sustanciales, he podido ser pragmático, solucionando en mi cabeza problemáticas reales que me acuciaban y que sin embargo en el actuar detenido del taller no era capaz de concluir.

■ La idea de viaje ha sido una constante en el arte. El viaje desafortunado del *Naufragio del Medusa* mencionado en el capítulo anterior, el realizado bajo la presión de una persecución como es la de *La huida a Egipto* pintada por Fra Angélico, la visita de Dante al infierno, purgatorio y cielo o el de Marlow al *Corazón de las tinieblas*, las aventuras de Steinbeck con su perro Charley cruzando el extenso territorio americano o las precedentes de Jeremiah Johnson en el largometraje de Sidney Pollack como pionero, cuando esas tierras eran salvajes, los trayectos a lomos de su caballo del condotiero Bartolomeo Colleoni, las caminatas por la Alcarria más próximas a nosotros de Camilo José Cela o los vídeos de Bruce Nauman en un espacio tan limitado como es su propio estudio... todos de una manera o de otra tratan de diversos tipos de viajes.

A diferencia de todos estos ejemplos, mi escultura no pretende la narración literal de ningún viaje, pero al conformarse en un importantísimo lugar de paso de viajeros, me parecía una desatención no aludir al transitar de alguna manera. Y lo hace como señalización y como ambientación de un tramo del camino. Cómo lo hacían esos cruceros situados en las antiguas rutas medievales, o las mismas obras de arte y edificios eminentes próximos a ellas, proyectando una función, aunque fuera en la mayoría de los casos relacionada con el dogma y el refuerzo de la fe, motivo fundamental de dicho caminar.

También en mi obra se proyecta un interés por encontrar cierto carácter espiritual, pero dissociado de una espiritualidad concretada en una sola dirección, orientándose hacia las señalizaciones más abstractas propias por ejemplo de ciertas edificaciones megalíticas. Menhires como los de Carnac, Taulas como las de Menorca, Obeliscos como los de Egipto son elementos señalizadores que pretendían significar un espacio a todos los que de una manera o de otra se toparan con estas presencias.

Mi pieza busca el contraste, en este sentido puede asumir incluso la disrupción. Aunque pueda sonar pretencioso, intentaba conseguir en ella la cualificación necesaria como para que pudiese dialogar y discutir, como lo hacían las piezas de Tony Smith, con sus vecinas más inmediatas, aun a sabiendas que éstas utilizaban un dialecto diferente al mío. Los contrastes y contrariedades a los que he hecho referencia en este capítulo que ahora cerramos, aparecen en este diálogo que puede ser observado por el caminante atento, según cambia de contexto a lo largo de la ruta.

■ La escultura está ubicada en un pasaje en el límite de lo que podríamos considerar casco urbano de la ciudad. La disposición espacial que define la arquitectura, lo capacita como lugar de tránsito necesario para dar continuidad al Camino de Santiago. Sus dimensiones, su concretización como pasaje, caja amplia o espacio vacío concretado por dos parejas de planos paralelos y dos entradas de luz que además permiten el acceso caminando, lo significan según mi modo de ver como un espacio de sumo interés. Podríamos considerarlo como una puerta de entrada a la ciudad. Un túnel del tiempo previo a modificar la percepción urbanística del caminante que se aproxima a Burgos. Antes de continuar merece la pena preparar a los sentidos con una obra que dado el carácter de su construcción, contrasta con el núcleo más significativo del imaginario que nos espera. Mi intervención ha pretendido conectar en todo momento, con la cualificación que tiene este pasaje insertado en este importantísimo tramo del camino. En este sentido me parece coherente la implicación que intenté asignar a los volúmenes, relacionada con las saluciones y presentaciones asociadas a esta clase de itinerarios. El espacio nos permite circularlo, pasearlo en cortos recorridos estimulados por la presencia de unos objetos, que al menos nos interrogarán sobre la posibilidad de su presencia en él. Por todo ello le considero el más dinámico de los tres proyectos que presento.

Pero además de tránsito, su condición de espacio amplio intervenido nos invita a darnos un respiro, a tomarnos un paréntesis para dedicarlo a otros menesteres que se proyecten más allá del mero caminar. Entonces mediremos nuestra distancia con respecto a las obras, nos alejaremos y nos aproximaremos a ellas, las rodearemos, las acariciaremos si resulta necesario para completar nuestra experiencia.

■ Conocidas son algunas relaciones entre cliente y artista en el desarrollo de la historia del arte. Entre otras podríamos citar las de Miguel Ángel y Julio II, las de Kahnweiler

y Juan Gris, las de Picasso y Gertrude Stein, Caravaggio y el cardenal Francesco María del Monte, de Lucas Cranach y Federico el Sabio... Paralelas en cierto modo a la relación entre científico investigador y empresario, determinan la fortuna de la obra de los artistas. Porque si el artista debe ser la pieza principal de la maquinaria que permite reinventar el arte, tampoco podemos obviar la función insustituible que tienen en ella mecenas, clientes y coleccionistas.

De los tres proyectos que presento en esta tesis, éste fue en el que el cliente mostró mayor entusiasmo por conseguir un resultado creativo acorde a las históricas cualidades urbanas de su ciudad. La empresa a la que representaban, durante años ha realizado una excelente labor de promoción y de desarrollo del arte contemporáneo en Burgos, por lo que sus responsables se han cuidado de adquirir una formación y desarrollar una sensibilidad que resulta muy grata para los artistas, poco habituados a poder gestionar su trabajo con personas verdaderamente sensibles a él. Todos sabemos que queda muy bien decir de cara a la galería la gran pasión que nos suscita el arte, pero sin embargo comprometerse de verdad, son pocos los que lo hacen. Por eso en este escrito he significado siempre que he podido este tipo de actitudes. Puede parecer que he tenido mucha fortuna y con todo el que me he topado, ha tenido un talante tan positivo hacia la práctica artística que practico. No es así, pero los casos negativos aunque puedan ser también ejemplarizantes, siempre me resulta menos satisfactorio recordarlos.

Con ellos ya había colaborado en 1999 en otra exposición titulada *En el corazón del bosque* en el Espacio-Burgos, perfectamente gestionado entonces por el artista geométrico Rufo Criado. Por esta sala pasaron antes y después que yo nombres como Pello Irazu, Leiro, Mitsuo Miura, Dario Urzay, Máximo Trueba, Pedro CastrOrtega, Fernando Sinaga... todos interesantes en nuestro arte actual. Luego mis clientes inauguraron el CAB de Burgos, en el centro de la ciudad a pocos metros de la catedral, con una programación no menos atractiva.

Tanto en aquella exposición del año 99 como en este proyecto, puedo decir que frente a lo que ha ocurrido en otras ocasiones, no tuve que intranquilizarme por las gestiones destinadas a favorecer la infraestructura necesaria para poder desarrollar el trabajo. Siempre se atendieron mis requerimientos con la mayor atención, convencidos de que la clave para optimizar los resultados de su servicio consistía en la mutua confianza establecida entre creador y gestor. Aunque los artistas estamos poco acostumbrados a

ello, así es como deberían funcionar las cosas, pues de ese modo se nos permite concentrarnos en lo que realmente nos corresponde realizar, en mi caso escultura.

Siendo una empresa relativamente modesta en cuanto a capacidad de gestión, su forma de dimensionar los proyectos atendiendo a sus capacidades reales de organización, les cualifica con un grado de profesionalidad indiscutible. Las cosas no las hacían por cumplir un expediente, sino por verdadera adhesión al arte y a la cultura. De ahí que no estaría de más que aquellas empresas que quieran realizar una actividad semejante, trataran de contactar con ellos para informarse de cuál fue la clave, para mantener una programación tan pertinente en su ciudad catedralicia.

■ En esta segunda pieza pública mía, contaba con la experiencia que me había aportado trabajar en *Dim light source unkown* unos años antes. Pero en arte cada trabajo es distinto, por lo que aunque muchas problemáticas pudieron ser abordadas de forma parecida, surgieron otras cuyas complicaciones rebasaban las soluciones que yo había encontrado años atrás.

Me fue de gran utilidad cuando tuve que organizar este nuevo espacio haber resuelto el trabajo anterior, sobre todo en relación a tener en cuenta la significancia y los condicionantes que se tienen cuando se trabaja en un proyecto público. La obra de Alcalá me permitió tomar conciencia de que cuando se coloca una de estas piezas, se está modificando el escenario de los ciudadanos que de una manera u otra pasen por su lugar de ubicación. Para bien o para mal la escultura transforma el entorno. El Campo San Giovanni e Paolo en Venecia y la Piazza del Santo en Padua, no serían las mismas sin *El Colleoni* y *El Gattamelata*. El monumento de Eisenman modifica el desarrollo urbanístico del Berlín próximo a la *Puerta de Brandeburgo* o la especie de columna de Santiago Calatrava de Plaza de Castilla, advierte de la deriva sin rumbo a la que se iba a conducir nuestra Comunidad.

Me fue de gran ayuda la experiencia anterior, pero también debo referir el entrenamiento previo a partir de las investigaciones espaciales realizado con las piezas y dibujos de la serie *Reflejos*. El origen de estas especies de maquetas que no llegan a serlo, fue establecer una vinculación entre pieza autónoma y conjunto escultórico. A partir de la ejecución de un buen número de obras de este grupo, me ejercité en las posibilidades de dimensionado del espacio, lo que según mi parecer, facilitó el progreso de mis habilidades en relación a poder escalar y componer el

espacio real con mayor solvencia.

La pieza vertical no planteaba problemas constructivos complejos, por lo que fue realizada sin suscitar mayores preocupaciones. Sin embargo con la construcción de la pieza de mayor tamaño, se inició un proceso constructivo diferente para mí, que he de confesar que me procuró verdaderos quebraderos de cabeza. Aún así me decidí entonces a asumir los riesgos de la aventura, convencido de que sin riesgo no puede haber creación; ya que al mismo tiempo, hacía balance y valoraba el beneficio que podía procurar para mi trabajo acceder a esta investigación una vez que se superaran las dificultades.

A partir de esta experiencia pude confirmar personalmente de nuevo, que la posibilidad de la obra creadora se da fundamentalmente como consecuencia de la confianza que el creador tenga en sus posibilidades de resolución. Leía precisamente hace unos días en un suplemento cultural del diario «El Mundo», unas declaraciones de Félix de Azúa en las que corroboraba que la creación más que de un acto de inteligencia o de cualificación, depende de un acto de voluntad. «*La filosofía y el arte no requieren excesivo talento. Requieren coraje*», expresaba el titular de este medio el 11 de Enero del 2013. Un coraje que independientemente de las muchas formas de manifestación que pueda adoptar, me sirve como elemento de conexión para estar de acuerdo en cuanto a las posibilidades de la creatividad, con este filósofo-profesor de la Universidad de Barcelona.

■ En el desarrollo de mi obra existe un innegable seguimiento de los planteamientos estéticos minimal y post-minimal. Desde que comencé a comprometerme con la escultura, con la mirada puesta en desarrollar una obra con la que se me pudiera identificar, la escultura americana de finales de los 60 y de los 70 fue objeto de mis intereses. En sucesivas ocasiones visité las grandes exposiciones producidas por el CARS en el propio edificio del museo y en la Casa de Velázquez para ver la obra de Carl Andre, Dan Flavin, Don Judd, Bruce Nauman, Joel Shapiro, Richard Tuttle, Eva Hesse...y de ese modo tomar las referencias útiles que luego pudiera personalizar en mi trabajo.

Esta escultura que he presentado, sin adoptar posicionamientos totalmente extremos, sin perder esa capacidad de evocación que me es tan atractiva, es de las tres recogidas en esta tesis la que más influencia tiene de algunos de los nombres de la primera generación de estos escultores: Andre, Morris, Judd...Comparte con ellos

ciertos principios como pueden ser: insistir en la valoración del espacio real y de los materiales reales, confiar en la capacidad de la mente como vehículo para programar la pieza con la suficiente definición previamente a la producción, provocar la inmediatez perceptual en el espectador mediante imágenes de lectura sencilla, utilizar la geometría como medio definidor del diseño... Quizá sea la pieza vertical por su configuración más ortogonal, la que más puede recordar a piezas de Morris, por ejemplo. Mientras que la de la pared, si en lugar de estar colgada se dispusiera en el suelo podría asemejarse a las de Carl Andre.

Sin despreciar las proyecciones imaginativas que nosotros le encontremos, es la obra que al mismo tiempo mejor puede leerse exclusivamente como abstracción. *Dim light* nos refiere un claro carácter simbólico y *El legislador* asume insinuaciones antropomorfas. *Una señal, un saludo* admite una doble lectura, una de ellas la provoca nuestra subjetividad para satisfacer el deseo de la identificación; pero si somos capaces de obviar este impulso, la disfrutaríamos simplemente como espacio y realidades objetuales que nos hacen disfrutar de cualidades menos aparentes pero directamente derivadas de los conceptos: materia, espacio y tiempo.

■ Nunca había dibujado con tanta intensidad y con tanto rigor a como lo hice en el periodo en el que estuve ocupado en la resolución de este trabajo. En los apartados anteriores, espero haber explicado con suficiente claridad la importancia que tuvo la aplicación del dibujo en él, por lo que creo que sería caer en la redundancia el repetir de nuevo la misma información.

No obstante, dado que quiero reflejar este punto como una de las conclusiones del capítulo, me doy cuenta de que cuando he tenido que situarme ante obras de grandes dimensiones, he utilizado ante todo el dibujo como herramienta prioritaria para comunicar mis ideas a aquellos implicados en la construcción de la obra. Otros escultores se defienden mejor utilizando maquetas a escala realizadas por ellos mismos. Chillida, o el mismo Oteiza a partir de sus minúsculos bocetos en diversos materiales incluidos en su laboratorio experimental, utilizaron el pequeño esbozo tridimensional para luego gestionar sus ampliaciones en material definitivo. Otros como Rodin, utilizaban el sacado de puntos en mármol a partir de un modelado al mismo tamaño en escayola. La conversación telefónica era el procedimiento del que se enorgullecía Moholy-Nagy cuando gestio-

naba la dirección de sus construcciones. Muchas son las vías que nos pueden permitir llegar a la obra definitiva. Hoy no debemos olvidar tampoco las posibilidades que permite el correo electrónico, como pude comprobar en el proceso de mi siguiente estatua.

Ahora que reflexiono de nuevo sobre la influencia del dibujo en mi obra, recuerdo que cuando me enseñaron por primera vez los fundamentos más básicos del sistema axométrico siendo estudiante, vislumbré pronto las posibilidades que ofrecía este modo de dibujar en la representación de cuerpos. Aunque interesado durante esos primeros años de formación por la figuración más o menos realista, pudiera ser que esas posibilidades de clarificación formal que procuran los sistemas de representación que yo entonces descubría y luego experimentaría con más profusión, fueran uno de los factores que influyeran en la condición estilística de mi trabajo con el paso del tiempo. Serán estos sistemas de representación, sobre todo el diédrico, los que me permitan en este caso controlar los procesos de configuración de los objetos, puesto que una vez diseñados, su ejecución dependía de la maquinaria utilizada y del buen oficio del encargado de su manejo.

Pero al mismo tiempo que mis dibujos cumplen ese deseo de control formal, promueven además, dadas sus cualificaciones y su forma de disponer el espacio, determinados detalles sutiles que abren el camino de la especulación y de la fuga. Porque como he dicho, mi obra y ésta más que las otras dos, se caracteriza por instalarse en el territorio de los enigmas, en el que los juegos bipolares se utilizan para paliar la rigidez perceptual que podría transmitir una geometría que siendo útil constructivamente y cómoda perceptualmente, puede hacerse demasiado estricta.

■ Aunque ya llevaba años conformando el aluminio utilizando máquinas de control numérico, nunca antes había abordado un proyecto con la complejidad que asumía la pieza de mayor tamaño *Una señal, un saludo*. Si de por si todo el trabajo tuvo un carácter investigador, la resolución de la pieza mayor supuso un reto, en el que el riesgo y la incertidumbre previsibles en los trabajos científicos a los que se refieren investigadores como Cristina Pujades (74), se hicieron más patentes. Nunca había mecanizado piezas de tanta dimensión, ni había consolidado una estructura tan pesada mediante uniones por tornillos.

Para llegar al resultado final o conclusión de todo el proceso, fue necesario en primer lugar realizar unos tanteos previos que se podrían equiparar a la enunciación de hipótesis. Visitando el espacio, trazando los primeros bosquejos, construyendo las maquetas, tallando a la misma escala una porción de la escultura, rastreaba las posibilidades de maniobra de un ejercicio genuino, pues nunca había intervenido un espacio como el ofrecido, ni había manejado ciertos recursos constructivos como los que consideraba ahora interesante aplicar.

Una vez acotado el territorio por el cual decidí maniobrar, correspondía abordar las especificaciones pertinentes teniendo en cuenta diversas variables. Para ello, el dibujo proyectivo se ratificaba como el vehículo que confirmaba y pautaba las indicaciones y las órdenes de construcción. El dibujo indicaba la disposición formal y espacial, pero también clarificaba el procedimiento constructivo que quería llevar a cabo.

A partir de ese momento comenzó la construcción, mientras vigilaba las etapas del proceso y al mismo tiempo, con papel y estilógrafos, continuaba solucionando los acontecimientos imprevistos que iban surgiendo.

Una vez acabado el proceso, me reconforta pensar en la idoneidad del aluminio para un espacio como el que ocupé, que aun siendo público está situado entre la línea de lo abierto y lo cerrado, de lo compartido y de lo íntimo. El aluminio se comporta como un material visualmente ligero frente a otros como la madera, las piedras, o el acero, lo que permite en este caso que el espacio no esté saturado, cumpliéndose los objetivos de dejar una evidente amplitud y que el espectador no se sienta abrumado en él, sino en sentido contrario acogido.

Al mismo tiempo este trabajo consolida mi obra en un proceder poco habitual, que permite añadir a mi concepción de la escultura ciertos aspectos autónomos que contribuyen a la individualización de un estilo. Por ello me satisface este conjunto más que otros, pues comprometido con la actividad creativa desde hace años, buscando poco a poco con mucha paciencia el objetivo que más me ha costado conseguir ha sido llegar a producir una realidad mínimamente personal. Este objetivo atesora más valor, si tenemos en cuenta que estamos operando en una práctica que tiene una historia con muchos miles de años.

■ Ya he comentado que durante el tiempo invertido en redactar esta investigación, he tenido la oportunidad de contemplar *La Venus del cuerno* en el Museo Arqueológico de la ciudad donde vivo procedente de Aquitania. Ahora que reflexiono sobre mi obra, me resulta agradable haber elaborado una pieza que como esta Venus se constituye a partir de su diálogo con el muro.

Los relieves o frisos, constituyen un apartado escultórico que escapa de muchos de los presupuestos sobre los que trabaja la más habitual estatuaría de bulto redondo. Situado entre el plano y el volumen, perdiendo veracidad para asociarse con el ilusionismo y con las estrategias que admiten el engaño, no podemos olvidar las magníficas obras maestras que se han generado utilizando este procedimiento como camino expresivo. En ciertas épocas históricas, se tuvo hacia él una deferencia especial que desde mi punto de vista se ha olvidado mucho en las últimas centurias.

Precisamente esta consideración aunque parezca nostálgica, ha despertado más mi interés, y así mediante su práctica en mi taller, procurando alternarlo con el



Ilustración 86

bulto redondo, he intentado no perder las capacidades conceptuales y plásticas que permite el trabajo escultórico asociado al plano.

Cuando trabajaba en estas piezas de pared o de suelo me resultaba muy estimulante acceder por otros caminos a la reflexión sobre el espacio. Siendo mi obra evidentemente abstracta, me interesaban sobre todo las soluciones conseguidas por Donatello en sus relieves, según las cuales obtenía una mayor espacialidad imaginaria, reduciendo el retroceso físico real de la profundidad de sus relieves. La lucidez del maestro florentino aventurándose en esta nueva forma de realizar escultura adosada a la pared, abrirá un nuevo y emocionante campo de posibilidades plásticas. Si Donatello se ayudaba de la perspectiva para crear la ilusión de espacio, yo lo hago utilizando la geometría dado que en ningún momento establezco referencias espaciales con carácter figurativo. Y la perspectiva suele estar asociada con el *«mirar a través»* (75). Sutilmente, observando las obras entre otras de este modernísimo florentino, he intentado conseguir de nuevo en diferentes materiales las transiciones espaciales necesarias para aproximarme a un cuerpo dotado de presencia estética.

3.6. Referencias

3.6.1. Imágenes referenciadas

- 1) La cruz del barranco de Algendar (Menorca). (2012). *Jorge Varas*.
- 2) El cap de Formentor (Mallorca). (2007). *Jorge Varas*.
- 3) Rafael de Sanzio. (1510-11). *La escuela de Atenas*. 500 x 770 cm. Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano). <http://museo de historia moderna.blogspot.com.es/2012/08/la-escuela-de-atenas-rafael-sanzio.html>.
- 4) Robert Morris. (1970). *Observatory*. Holanda. <http://earthy-elements.blogspot.com.es/2011/06/land-art.html>
- 5) Robert Smithson. (1970). *Partially Buried Woodshed*. Fotografía en blanco y negro. 20 x 20 cm. Kent State University (Ohio). http://www.artstudium.org/archives/2010/07/_2009_2.html
- 6) El pasaje en construcción. Camino de Santiago en Burgos. (2006). *Jorge Varas*.
- 7) Richard Serra. (1999). *Torqued Ellipses*. Acero auto-oxidable. Museo Guggenheim Bilbao. *Jorge Varas*.
- 8) El Lissitzky. (1923). *Prounenraum*. Reconstrucción de 1971 en la Tate (Londres). Madera pintada. 320 x 364 x 364 cm. <http://www.whitecube-rightcube.de/thesis/ein-konzept-%C3%BCberdauert-die-kunst>.
- 9) Richard Deacon. (1984). *Like a bird*. Madera laminada. 274 x 366 x 153 cm. Colección Raymond y Patsy Nasher, Dallas (Texas). <http://www.flickr.com/photos/26266017@N00/6886675888>
- 10) Jorge Varas. (2003). *Reflejos*. Madera de alep. 63 x 65 x 29 cm y 70 x 31 x 68 cm. *Jorge Varas*.
- 11) Jorge Oteiza. (1958). *Caja vacía con gran apertura*. Acero cobreado. 45 x 45 x 39 cm. Guggenheim Bilbao. <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/caja-vacia-con-gran-apertura-2/>
- 12) Carl Andre. (1969). *Magnesium Copper Plain*. Magnesio y cobre. 0,5 x 189 x 189 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/magnesium-copper-plain-plano-magnesio-cobre>
- 13) Jorge Varas. (2006). Maquetas *Una Señal, un saludo*. Madera pintada. 19 x 100 x 25 cm cada una. *Jorge Varas*.

- 14) Jorge Varas. (2012). Ajedrez. Aluminio anodizado. Tablero de 1 x 40 x 40 cm.
Jorge Varas.
- 15) Tony Smith. (1975-79). *Ten elements*. Aluminio pintado. Pieza más alta 127 cm, pieza más corta 106,7 cm. Raymond and Patsy Nasher Collection, Dallas (Texas).
<http://museum101lewisville.blogspot.com.es/>
- 16) Jorge Varas. (1999). *Las Torres*. Aluminio mecanizado. 70 x 10 x 10 cm cada pieza. *Javier Nombela.*
- 17) Jorge Varas. (2006). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 35 x 150 cm.
- 18) Jorge Varas. (2001). *El rostro del juego y la pasión*. Madera de iroco y framiré pintada. 175 x 175 x 7 cm. *Javier Nombela.*
- 19) Jorge Varas. (1996). *Sin título*. Madera de roble. 12 x 400 x 48 cm. *Jorge Varas.*
- 20) Jorge Varas. (2005). *La piel la vida*. Aluminio mecanizado. 5 x 100 x 100 cm.
Juan Pablo Alonso.
- 21) Stephan Balkenhol. (2011). *Equilibrio*. Madera policromada. Berlín. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balance_Akt_von_Balkenhol_vor_dem_Axel-Springer-Hochhaus_Nahaufnahme.jpg
- 22) Jorge Varas. (2006). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 23) Jorge Varas. (2006). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 24) Jorge Varas. (2006). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 20 x 30 cm.
- 25) Jorge Varas. (2006). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 26) Jorge Varas. (2006). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 20 x 15 cm.
- 27) Jorge Varas. (1997). *El tronco del faraón*. Madera de pino. 230 x 30 x 30 cm.
Antonio Zafra.
- 28) Jorge Varas. (1998). *El tronco del faraón*. Aluminio fundido. 70 x 10 x 10 cm.
Jorge Varas.
- 29) Jorge Varas. (1998). *El tronco del faraón*. Aluminio mecanizado. 30 x 4,5 x 4,5 cm. *Jorge Varas.*
- 30) Albert Gilbert. (1892). *Ángel de la caridad cristiana*. Aluminio fundido. Picadilly circus, Londres. <http://www.flickr.com/photos/pipnopip/2801509326/>
- 31) Jorge Oteiza. (1949). *Mujer con niño mirando con temor al cielo*. Aluminio. 44 x 28 x 29 cm. A. A. V. V. *Oteiza Mito y modernidad.*

- 32) David Rodríguez. (2008). *Sin título*. Aluminio. 165 x100 x 18 cm. <http://pineselo69.blogspot.com.es/2010/03/david-rodriguez-caballero.html>
- 33) Elaboración del aluminio. *Jorge Varas*.
- 34) Distintos perfiles en barra de aluminio. <http://spanish.alibaba.com/product-gs/aluminum-profile-50079186.html>
- 35) Estructura y partes de fresadora. <https://es.wikipedia.org/wiki/Fresadora>
- 36) Fresadora C.N.C. de tres ejes trabajando. *Jorge Varas*.
- 37) Fresa de planear. *Jorge Varas*.
- 38) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 39) Jorge Varas. (2006). *Tres Gracias*. Madera de Alep. 100 x 160 x 12 cm. *Daniel Vega*.
- 40) Jorge Varas. (2006). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 20 x 15 cm.
- 41) Jorge Varas. (2006). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 20 x 30 cm.
- 42) Alberto Giacometti. (1930-31). *La caja*. 13,6 x 12,2 cm. Grafito. *Jorge Varas*.
- 43) Alberto Giacometti. (1930-31). *Palais á quatre heures de l'après-midi*. Tinta. *Jorge Varas*.
- 44) Alberto Giacometti. (1930-31). *Objeto desagradable*. Grafito. *Jorge Varas*.
- 45) Julio Gonzalez. *Étude de têtes ballons*. Técnica mixta. 24 x 15,5 cm. <http://galerias.artelista.com/manuel-barbie/catalogo/etude-de-tetes-ballons.html>
- 46) Richard Serra. (2001). *September 2001*. Paintstick. 125 x 128 cm. (2005). *Double torqued ellipses*. Paintstick. 31 x 36 cm. <http://www.rtve.es/mediateca/fotos/20110411/dibujos-richard-serra-metropolitan/71797.shtml>
- 47) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 48) Policleto. (450-445 a. de C.). *Doríforo*. Marmol. 190 cm de altura. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. *Jorge Varas*.
- 49) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 30 x 70 cm.
- 50) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 51) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 52) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.

- 53) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 54) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 55) Fresado de una de las placas de la pieza horizontal. *Jorge Varas*.
- 56) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 57) Jorge Varas. (2007). Dibujo *Una señal, un saludo*. Tinta y grafito. 20 x 30 cm.
- 58) Jorge Varas. (2007). *Una señal, un saludo*. Pieza vertical. Aluminio soldado y mecanizado. 350 x 60 x 60 cm. *Jorge Varas*.
- 59) Jorge Varas. (2007). *Una señal, un saludo* Pieza horizontal. Aluminio mecanizado montado con tornillos. 100 x 800 x 12 cm. *Jorge Varas*.
- 60) Colocación de la pieza horizontal. (2007). *Jorge Varas*.
- 61) Jorge Varas. (2007). *Una señal, un saludo*. Aluminio 100 x 800 x 12 cm y 350 x 60 x 60 cm. *Jorge Varas*.
- 62) Jorge Varas. (2007). *Una señal, un saludo*. Aluminio 100 x 800 x 12 cm y 350 x 60 x 60 cm. *Jorge Varas*.
- 63) Crucero de La Cartuja de Nuestra Señora de Miraflores. (2012). *Jorge Varas*.
- 64) Pórtico de entrada a La Cartuja de Nuestra Señora de Miraflores. (2012). *Jorge Varas*.
- 65) Detalle de una jamba del pórtico de entrada a La Cartuja de Nuestra Señora de Miraflores. (2012). *Jorge Varas*.
- 66) Manuel Pereira. (1635). *San Bruno*. Cartuja de Nuestra Señora de Miraflores, Burgos. <http://palios.wordpress.com/2010/07/27/san-bruno-de-pereira-la-cartuja-de-miraflores/>
- 67) Gil de Siloe. (1496-99). *Retablo de la Cartuja de Nuestra Señora de Miraflores*, Burgos. *Jorge Varas*.
- 68) Construcción de procesionaria. (2012). *Jorge Varas*.
- 69) Alberto Bañuelos. (2007). *Puerta del Camino*. Granito. Altura 8 metros. Burgos. *Jorge Varas*.
- 70) Urbanización viviendas sociales de la Avenida de Cantabria, Burgos. (2012). *Jorge Varas*.

- 71) Jorge Varas. (2007). *Una señal, un saludo*. Pieza vertical. Aluminio soldado y mecanizado. 350 x 60 x 60 cm. *Jorge Varas*.
- 72) Jorge Varas. (1993). *La cena*. Madera de Tatajuba. 140 x 50 x 6 cm. *Jorge Varas*.
- 73) (Siglo XIII). *Friso del ábside de la iglesia de Saint-Paul-lés-Dax*. Francia. *Jorge Varas*.
- 74) Jorge Varas. (2007). *Una señal, un saludo*. Pieza horizontal. Aluminio mecanizado montado con tornillos. 100 x 800 x 12 cm. *Jorge Varas*.
- 75) Esculturas de gigantones situadas en el Camino de Santiago a su paso por la ciudad de Burgos. (2012). *Jorge Varas*.
- 76) Alberto Bañuelos. (2002). *Homenaje a Antonio José Martínez Palacios*. Acero corten. 500 x 1.5 x 130 cm, Burgos. *Jorge Varas*.
- 77) Vistas de la Catedral de Burgos desde la calle Fernán González. (2012). *Jorge Varas*.
- 78) Puerta norte o de la Coronería de la Catedral de Burgos. (2012). *Jorge Varas*.
- 79) Cruzando el Arlanzón a su paso por Burgos. (2012). *Jorge Varas*.
- 80) Andreu Alfaro. (1987). *Independencia*. Monumento al descubrimiento de América. Acero inoxidable, Jardín de las Américas, Burgos. *Jorge Varas*.
- 81) Amanecer desde cubierta en la costa norte de Menorca. (2012). *Jorge Varas*.
- 82) (Siglo XIII). *Descendimiento*. Monasterio de las Huelgas, Burgos. <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=7469>
- 83) Piedad del pórtico de la Cartuja de Miraflores en Burgos. *Jorge Varas*
- 84) Jorge Varas. (1991). *Los bueyes del sol*. Madera de acacia y espejos. 55 x 285 x 22 cm. *Jorge Varas*.
- 85) Jorge Varas. (1999). *En el corazón del bosque*. Maderas. Exposición Espacio-Burgos. *Antonio Zafra*.
- 86) Jorge Varas. (2006). *Una libra sesenta minutos*. Madera de iroco y de sapeli. 6 x 134 x 106 cm. *Daniel Vega Borrego*.

3.6.2. Notas

- 1) LE BRETON, D. (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires. 1ª ed. Pág 11.
- 2) CARRERI, F. (2013). *Walkscapes. El caminar como práctica estética*. Barcelona Editorial Gustavo Gili. 2ª ed.
- 3) GILPIN, W. (2004). Tres ensayos sobre sobre la belleza pintoresca. Madrid. ASBADA editores. 1ª ed.
- 4) VARAS, J. (2004). Referencia extraída de un texto inédito. Mahón. Pág. 1 y 2.
- 5) STEINER, G. (2005). *La idea de Europa*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed. Pág. 41.
- 6) CALASSO, R. (2009). *El rosa Tiepolo*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ªed. Pág. 91.
- 7) TERREMOTO, F. (1994). *Terremoto de Jerez. Grandes cantaores del flamenco*. Madrid. POLYGRAM IBÉRICA.
- 8) THOREAU, H.D. (2010). *Caminar*. Madrid. Árdora ediciones. 1ª ed.
- 9) HAZLITT, W. y STEVENSON, R.L. (2008). *El arte de caminar*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1ª ed. Pág. 38.
- 10) HAZLITT, W. y STEVENSON, R.L. (2008). *El arte de caminar*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1ª ed. Pág. 45.
- 11) WALSER, R. (1997). *El paseo*. Madrid. Siruela. 1ª ed. Pág. 19.
- 12) Aforismo de Constantin Brancusi publicado en 1925 en This Quarter (París) referido en HERSCHEL B. CH. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed. Pág. 390.
- 13) CERVANTES, M. (1994). *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alcalá de Henares. Ediciones Centro de Estudios Cervantinos. 1ª ed. Pág 81.
- 14) PROUST, M. (1989). *En busca del tiempo perdido. 1 Por el camino de Swan*. Madrid. Aguilar Ediciones. 1ª ed. Pág 185.
- 15) HEIDEGGER, M. (2003). *Camino de campo*. Barcelona. Herder Editorial. 1ª ed. Pág 3.
- 16) Aforismo de Constantin Brancusi publicado en 1925 en This Quarter (París) referido en HERSCHEL B. CH. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed. Pág. 391.

- 17) HAZLITT, W. y STEVENSON, R.L. (2008). *El arte de caminar*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1ª ed. Pág. 15
- 18) NOOTEBOOM, C. (2007). *Tumbas de poetas y pensadores*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed. Pág. 21 y 22.
- 19) WALSER, R. (1997). *El paseo*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed. Pág. 54.
- 20) MURAKAMI, H. (2011). *De que hablo cuando hablo de correr*. Barcelona. Tusquets editores. 11ª ed. Pág. 108.
- 21) STENDHAL. (2011). *El síndrome del viajero*. Madrid. Gadir Editorial. 1ª ed. Pág. 18.
- 22) CALASSO, R. (2011). *La Folie Baudelaire*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed. Pág. 11.
- 23) THOREAU, H.D. (2010). *Caminar*. Madrid. Árdora Ediciones. 3ª ed. Pág. 16 y 35.
- 24) Estoy de acuerdo en esta opinión con JAVIER MADERUELO, MADERUELO, J. (2010). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed. Pág 286.
- 25) ZUMTHOR, P. (1984). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed. Pág 185 y 186.
- 26) Del prólogo de VARGAS LLOSA, titulado *Una idea de Europa* para el texto: STEINER, G. (2005). *La idea de Europa*. Madrid. Siruela. 1ª ed. Pág. 11.
- 27) GOETHE VON, J. W. 81991). *Fausto*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2ª ed. Pág. 129.
- 28) Reflexión propia extraída del texto *Una señal, un saludo* incluido en A.A.V.V. (2007). Jorge Varas. *Lúcida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed. Pág. 150. Este texto resulta un buen complemento para entender en profundidad el desarrollo de este trabajo escultórico.
- 29) Entrevista de SCHWABACHER, E. a Rothko (30/5/1954). Breslin. (1993). Pág. 375 y 376.
- 30) En el prólogo de MARSTON FITCH, J. del texto de VAN DER ROHE, M. (2003). *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. 2º Ed. Pág. 15.
- 31) Esta pregunta fue realizada por Pablo Arriba del Amo en la presentación de mi proyecto de fin de master titulado *El Legislador*, siendo el capítulo siguiente de este estudio el texto que acompañaba a dicha presentación.
- 32) Incluido en el libro de DEACON, R. (2012). *Por escrito 1970-2010*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 1ª ed.

- 33) CAMPO BAEZA, A. (2000). *La idea construida*. Universidad de Palermo. 1ª ed.
- 34) PESSOA, F. (2003). *La hora del diablo*. Barcelona. Acantilado. 1ª ed. Pág. 30.
- 35) CHENG, F. (2004). *Vacio y plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela. 2ª ed. Pág. 68.
- 36) OTEIZA, J. (1993). *Quousque Tandem...!* Pamplona. Pamiela Ediciones. 5ª ed. Sin paginar.
- 37) OTEIZA, J. (1993). *Quousque Tandem...!* Pamplona. Pamiela Ediciones. 5ª ed. Sin paginar.
- 38) BOURDON D. (Octubre 1966). «*The Razed Sites of Carl Andre: A Sculptur Laid Low by the Brancusi Syndrome*». Artforum vol II.
- 39) Extraído de una entrevista realizada por TORRES A.M. a Ellsworth Kelly. (2012). «*Deseo pintar la esencia de las cosas*». (28/5/12). ABC Cultural.
- 40) MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid. Editorial Akal. 1ª ed. Pág. 70 y 71.
- 41) MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid. Editorial Akal. 1ª ed. Pág. 145.
- 42) Texto de PARREÑO, J.M. (2004). *Para leer con las manos*. Incluido en el catálogo de Jorge Varas *La piel la vida*. Madrid, Oporto. Galería Marina Miranda. 1ª ed. Pág. 4.
- 43) Texto de VARAS, J. (2004). Incluido en el catálogo de Jorge Varas *La piel la vida*. Madrid, Oporto. Galería Marina Miranda. 1ª ed. Pág. 8.
- 44) Reflexión propia extraída del texto *Una señal, un saludo* incluido en A.A.V.V. (2007). *Jorge Varas. Lúcida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed. Pág. 150.
- 45) VARAS J. (2006). Texto extraído del catálogo de la exposición comisariada por Francisco Carpio y Julieta de Haro *La esfera de Pascal*. Comunidad de Madrid. 1ª ed. Pág. 24.
- 46) GARRIDO, C. (2012). *Menorca mágica*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta editor. 10ª ed. Pág. 15.
- 47) CERVANTES DE, M. (1994). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alcalá de Henares. Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos. 1ª ed. (segunda parte) Pág. 732.
- 48) SERRA, R. (2010). *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 1ª ed. Pág. 58.

- 49) Texto de VARAS, J. (2004). Incluido en el catálogo de Jorge Varas *La piel la vida*. Madrid, Oporto. Galería Marina Miranda. 1ª ed. Pág. 8.
- 50) BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F. Editorial Ítaca. 1º ed. Pág. 35 y 36. Como complemento de este capítulo resulta interesante consultar el texto *Una señal, un saludo* incluido en A.A.V.V. (2007). *Jorge Varas. Lúcida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed. Pág. 150 a 158.
- 51) MOORE, H. (2011). *Ser escultor*. Barcelona. Editorial Elba. 1ª ed. Pág. 36.
- 52) GIACOMETTI, A. (2001). *Escritos*. Madrid. Editorial Síntesis. 1ª ed. Pág. 167 y 168.
- 53) CABANNE, P. (2006). *Conversando con Marcel Duchamp*. Alias. 2ª reimpresión. Pág. 41 y 42.
- 54) SERRA, R. (2010). *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 1ª ed. Pág. 178 y 179.
- 55) Texto extraído de «*De temperamentis*» de Galeno. Citado en Robertson, M. (2010). *El arte griego*. Madrid. Alianza Forma. 1ª ed. Pág. 214.
- 56) Texto de Inmaculada López Vilches titulado *Representación técnica*, incluido en la publicación A.A.V.V. (2011). *Dibujo y construcción de la realidad*. Madrid. Editorial Cátedra. 1ª ed. Pág. 157.
- 57) Ver lamina 18 del libro HONNECOURT DE, V. (1991). *Cuaderno*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- 58) BOURGEOIS, L. (2002). *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid. Editorial Síntesis. 1ª ed. Pág. 92.
- 59) A.A.V.V. (2007). *Jorge Varas. Lúcida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed. Pág. 155.
- 60) VARAS, J. (2007). *Cuaderno de trabajo «Una señal un saludo»*. Texto inédito.
- 61) VARAS, J. (2007). *Cuaderno de trabajo «Una señal un saludo»*. Texto inédito.
- 62) ELIASSON, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed. Pág. 122.
- 63) PESSOA, F. (2002). *Libro del desasosiego*. Barcelona. Acantilado. 1ª ed. Pág. 213.
- 64) FUMAROLI, M. (2010) *Paris-New York-Paris. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*. Barcelona. Acantilado. 1ª ed. Pág. 148.

- 65) ¡Gloriosísimos ángeles, luz que da vida! / En el místico secreto de toda creatura / miráis con ardientes deseos los ojos divinos / bajo la divinidad / y nunca podéis saciaros. BINGEN DE, H. (2003). *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Madrid. Editorial Trotta. 1ª ed. Pág. 121.
- 66) De Hontoria de la Cantera pueblo próximo a Burgos, se obtuvo la mayoría de la piedra caliza destinada a construir la Catedral y otros importantes edificios de la capital castellana.
- 67) Reflexión textual de Guillermo Durando extraída del texto editado a cargo de YARZA, J. (1982). *Arte Medieval II (Románico y Gótico)*. Barcelona. Ediciones Gustavo Gili. 1ª ed. Pág. 212.
- 68) DE LUCA, E. (2012). *Los peces no cierran los ojos*. Madrid. Editorial Seix Barral. 1ª ed. Pág. 85.
- 69) Según la interpretaría BARTHÉLEMY, J. de acuerdo a lo escrito en «*Le Livre de Crainte Amoureuse*». Citado en SENNET, R. (2007). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid. Alianza Editorial. 4ª ed. Pág. 172.
- 70) PIRENNE, H. (1946). *Medieval cities*. Princenton. Princenton Unuversity Press. 1ª ed. Pág. 102.
- 71) MARÍN-MEDINA, J. (1992). «*El viaje*». Texto catalogo de la exposición *Jorge Varas-Esculturas* realizada en la Casa de la Entrevista en Alcalá de Henares. Alcalá de Henares. Fundación Colegio del Rey.
- 72) PESSOA, F (1997). *El libro del desasosiego*. Barcelona. Editorial Seix Barral. 18ª ed. Pág. 280.
- 73) PESSOA, F (1997). *El libro del desasosiego*. Barcelona. Editorial Seix Barral. 18ª ed. Pág. 281.
- 74) ¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica? (9 / 2 / 2013). <http://www.gridspinoza.net/>
- 75) Alusión al libro de NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (2000). *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona. Ediciones del Serval. 1ª ed.

3.6.3. Bibliografía específica y fuentes

Bibliografía

A.A.V.V. (2011). *Dibujo y construcción de la realidad. Arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.

A.A.V.V. (2010). *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo. Fundación Santa María la Real. 1ª ed

A.A.V.V. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.

A.A.V.V. Investigación dirigida por Javier Navarro de Zuvillaga. (2009). «*Modelos de la representación visual*»- *Desarrollo de aprendizaje y modelos de representación de la forma*. Madrid.

A.A.V. V. (2007). *La representación de la representación danza, teatro, cine, música*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.

A.A.V.V. (2007). *Siglo XXI: Arte en la Catedral de Burgos. Resplandores. José Manuel Ballester. Stephan Balkenhol*. Burgos. Caja de Burgos.

A.A.V. V. (2007). *Jorge Varas. Lúcida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed.

A.A.V. V. (2005). *Oteiza mito y modernidad*. Madrid. Guggenheim Bilbao Museoa, y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Estatal. 1ª ed.

A.A.V. V. (2003). *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid. Fundación Cultural Mapfre Vida. 1ª ed.

A.A.V. V. (2001). *Stephan Balkenhol*. Santiago de Compostela. C.G.A.C. 1ª ed.

A.A.V. V. GOMEZ MOLINA, J.J (Coord). (1999). *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid. Editorial Cátedra. 1ª ed.

A.A.V. V. (1996). *Minimal Art*. Donosti. Diputación Foral de Guipuzcua, Koldo Mitxelena Kulturunea. 1ª ed.

A.A.V. V. GOMEZ MOLINA, J.J (Coord). (1995). *Las lecciones del dibujo*. Madrid. Editorial Cátedra. 1ª ed.

A.A.V. V. (1995). *Richard Deacon*. London. Phaidon Press Limited. 1ª ed.

ALBRECHT, H. J. (1981). *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona. Editorial Blume. 1ª ed.

- AUGÉ, M. (1993). *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Barcelona. Editorial Gedisa. 1ª ed.
- BALKENHOL, S. (2001). *Archiv-Archives. Drawings and photos from 1977-2000*. Santiago de Compostela. C.G.A.C. 1ª ed.
- BENJAMIN, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F. Editorial Ítaca. 1ª ed.
- BERGER, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- CABEZAS, L. (2008). *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- CAMPO BAEZA, (2000). *La idea construida*. Buenos Aires. Librería Técnica CP67 S.A. – Universidad de Palermo – A Asppan S.L. 1ª ed.
- CHATWIN, B. (1997). *Anatomía de la inquietud*. Madrid. Anaya & Mario Muchnik. 1ª ed.
- CHECA, F. (1988). *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450/ 1600*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2ª ed.
- CHENG, F. (2004). *Vacio y plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela. 2ª ed.
- COHEN, Richard. (2012). *Persiguiendo el Sol. Una historia épica del astro que nos da la vida*. Madrid. Turner Publicaciones. 1ª ed.
- DEACON, R. (2012). *Por escrito 1970-2010*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 1ª ed.
- DE BARAÑANO, K. M. (1990). *Chillida- Hidegger- Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco. 1ª ed.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1ª ed.
- ECO U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona. Editorial Lumen. 1ª ed.
- ELIASSON, O. (2009). *Los modelos son reales*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- ELIASSON, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- FLYNN, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- FOCILLON, H. (1987). *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- FUMAROLI, M. (2010). *París - New York - París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*. Barcelona. Acantilado. 1ª ed.

- G. CORTÉS, J. M. (2006). *Políticas del Espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona. Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya. 1ª ed.
- GIACOMETTI, A. (2001). *Escritos*. Madrid. Editorial Síntesis. 1ª ed.
- GORDON, J.E. (2004). *Estructuras o porque las cosas no se caen*. Madrid. Calamar Ediciones. 1ª ed.
- HAZLITT, W y STEVENSON, R.L. (2004). *El arte de caminar*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2ª ed.
- HEIDEGGER, M. (2003). *Camino de campo*. Barcelona. Herder Editorial. 1ª ed.
- HUFNAGEL, W. (1992). *Manual del aluminio*. Barcelona. Editorial Reverte S.A. 1ª ed.
- JAMNITZER, W. (2006). *Perspectiva corporum regularium*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- KRAUSS, R. E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed.
- KRAUSS, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Ediciones Akal. 1ªed.
- LE BRETON, D. (2011). *Elogio del caminar*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- KUBLER, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Madrid. Editorial Nerea. 1ªed.
- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*. Madrid. Mondadori. 1ª ed.
- MADERUELO, J. (2010) *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid. Ediciones Akal. 1ªed.
- MADERUELO, J. (2012). *Caminos de la Escultura Contemporánea*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 1ª ed.
- MARTÍN GONZALEZ, J. J. (1991). *Escultura Barroca en España*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2ªed.
- MOORE, H. (2011). *Ser escultor*. Barcelona. Editorial Elba. 1ª ed.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (2008). *Forma y representación. Un análisis geométrico*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- NOOTEBOOM, C. (2006). *El desvió a Santiago*. Madrid. Ediciones Siruela. 2ª ed.
- PALLASMAA, J. (2008). *Los ojos de la piel*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- SENNET, R. (2007). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid. Alianza Editorial. 4ª ed.

- SENNET, R. (2010). *El artesano*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2ªed.
- SERRA, R. (2010). *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 1ª ed.
- STANGOS, N. (2004). *Conceptos de arte moderno*. Madrid. Alianza Forma. 1ª ed.
- STEINER, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ªed.
- STEINER, G. (2004). *Campos de Fuerza. Fisher y Spasski en Reykjavik, 1973*. Madrid. La Fábrica. 1ª ed.
- STEINER, G. (2005). *La idea de Europa*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- STENDHAL. (2011). *El síndrome del viajero*. Madrid. Gadir Editorial. 1ª ed.
- THOREAU, H.D. (2010). *Caminar*. Madrid. Árdora Ediciones. 3ª ed.
- TOMAS DE AQUINO. (1965). *Summa theologiae*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1ªed.
- WAGENSBERG, J. (2005). *La rebelión de las formas*. Barcelona. Tusquets Ediciones. 2ª ed.
- WALSER, R. (1996). *El paseo*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- WILLIAMSON, P. (1997). *Escultura Gótica 1140-1300*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- YARZA, J Edición a cargo. (1982). *Arte Medieval II (Románico y Gótico)*. Barcelona. Ediciones Gustavo Gili. 1ª ed.
- ZABALBEASCOA, A. - RODRIGUEZ MARCOS, J. (2000). *Minimalismos*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- ZUBIRI, X. (1996). *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed.

Publicaciones

Catálogo exposición (1992). *Jorge Varas. El viaje*. Alcalá de Henares. Fundación Colegio del Rey.

Catálogo Jorge Varas. (1999). *En el corazón del bosque*. Burgos. Espacio Caja de Burgos.

Catálogo Jorge Varas. (2001). *El rostro del juego y la pasión*. Madrid. Galería 57.

Catálogo Jorge Varas (2003). *Reflejos*. Valencia. Galería argenta.

Catálogo (2006). *La esfera de Pascal*. Madrid. Comunidad de Madrid.

Catálogo. (2009). *Dibujar en el espacio*. Boadilla del Monte. Fundación Arteinversión.

MARTÍNEZ, CH. (2010). *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Barcelona. INDEX. MACBA.

Material audiovisual

POLLACK, S. (2007). *Apuntes de Frank Gehry*. Madrid. Cameo Media.

Recursos internet

A.A.V.V. (2011). *¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica?* (05/01/2012) <http://www.gridspinoza.net/>

YARZA LUACES, J. (2007). *El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores. Cuadernos de restauración Iberdrola. Volumen XIII (II)*. (27/07/2012). http://www.fundacioniberdrola.org/webfund/gc/prod/es_ES/contenidos/docs/cartuja_retablo.pdf

EUROPEAN ALUMINIUM ASOCIATION. *La sostenibilidad del aluminio en la edificación*. (14/10/2012). www.aluminium.org www.alueurope.eu/.../La-sostenibilidad-del-aluminio-en-la-edification...

INSTITUTO DE MAQUINAS HERRAMIENTAS. *Mecanizado en fresadora*. (16/05/2011). http://concurso.cnice.mec.es/cnice2005/2_mecanizado_fresadora/curso/index.htm#

4. PROYECTO 3.

EL LEGISLADOR



4. EL LEGISLADOR

4.1. Dibujando el mapa de operaciones

A finales de octubre del año 2009, recibí una llamada de los arquitectos responsables y artífices de la construcción del Nuevo Edificio de Juzgados de Cuenca interesándose por mi trabajo. Su intención era instalar una escultura en el recinto del edificio, que dialogara con la estructura arquitectónica diseñada por ellos. La semana siguiente viajé a esta emblemática ciudad, para estudiar, los posibles espacios que podría ocupar una pieza escultórica en este edificio de 13.797,05 m² de superficie construida computable. A partir de aquel soleado día de otoño, sin tener adjudicado todavía el proyecto, en mi pensamiento saltaron los resortes que me encaminarían a reflexionar sobre las posibilidades de interacción entre mi trabajo y este moderno edificio.

Ya he apuntado que considero el trabajo creativo de taller (siempre que así lo sea) en escultura, pintura, dibujo, fotografía... equiparable a las investigaciones que realizan los científicos en un laboratorio antes de ser formalizadas textualmente, y asumo la idea de naturalizar el término «investigación», para tratar de salvar la dificultad de adaptación que conlleva cuando se aplica a las humanidades y más en concreto a las artes plásticas (1). Ante un proyecto con unas características como el que se me propuso, me encaminé de nuevo como creador a situarme ante algunas problemáticas inéditas dado el carácter de pieza única a desarrollar, que precisamente tensionaban la actitud exploradora o investigadora que conlleva todo trabajo creativo.

Una vez elegido este proyecto como un capítulo más de este trabajo de investigación, su desarrollo podríamos fraccionarlo en tres etapas distintas estableciendo un paralelismo con otros procesos creativos. En una primera etapa tomé contacto con el problema, valorando los diferentes aspectos que intervenían él. Estudié de nuevo conceptos implicados en lo escultórico como son el espacio, la materia y el tiempo, observé e intenté interiorizar los condicionamientos significativos y estructurales del edificio, para ponerlos en relación con el trabajo que yo venía realizando; tracé en esta fase también los primeros bosquejos y construí las maquetas, teniendo en cuenta el presupuesto y las limitaciones materiales con las que contaría una vez que el proyecto fuera considerado como válido por los responsables del ministerio de justicia.

Una vez que el diseño de la escultura fue suscrito por dicho ministerio y por la dirección facultativa de obra, hubo que abordar la resolución técnica de la misma contemplando sus considerables dimensiones y los problemas derivados de su ubicación en el espacio escogido. La amplitud y las características del espacio propuesto, como me ha pasado siempre que he trabajado en obra monumental, exigían un formato y unos materiales, que excedían la forma habitual que tengo de operar en mi taller con piezas más contenidas constructivamente. Precisamente por la dimensión y la responsabilidad del trabajo, además de contar con la experiencia adquirida en la resolución de problemas estructurales de esculturas, decidí recurrir a una ingeniería de apoyo que me confirmara que las operaciones que quería aplicar no derivarían en situaciones de riesgo. El proyecto por tanto sería visado por el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Alicante, antes de pasar al taller donde se realizaría su construcción.

Sobre estas dos primeras etapas formalizaré por escrito el trabajo realizado desde su inicio a su finalización. Para ello, trataré de establecer un paralelismo con el proceder científico. Coincidiendo con las declaraciones del vídeo de la página web de Grid-Spinoza realizadas por Cristina Pujades y Leopoldo Larichia (2), tanto ellos como científicos y yo como artista en este caso, tenemos que responder ante quién financia el proyecto. Ambos investigadores expresan en este medio audiovisual la presión que les provoca estar supeditados al requerimiento de resultados formalizados y contrastados por parte de quien financia la producción. En mi caso se trata de un encargo y aunque éste se configure de acuerdo a mis propios criterios estéticos que el cliente asume, existen siempre ciertos aspectos que condicionan el territorio de libertad que se disfruta cuando no trabajas con este tipo de exigencias. Entre ellas podría citar los plazos de entrega de la producción, la asimilación del trabajo coordinado en equipo, la necesidad de obtener un resultado de calidad según los requerimientos propuestos, el ajuste a lo planteado en el proyecto inicial, limitando o consensuando de nuevo las posibilidades de improvisación... Todo ello obliga en los dos tipos de procedimientos (artístico y científico), a tener lo más claro posible los objetivos o hipótesis de trabajo, antes de pasar a una experimentación o construcción que suponga una inversión económica y temporal. Este tipo de trabajos no permiten dejar muchas cosas sin concretar, la indefinición en los planteamientos que se deben seguir para alcanzar los objetivos, puede llevarnos a lugares sorprendentes, pero también a situaciones irreparables que luego tengan difícil solución. Y serán irreparables justamente porque en estos proyectos tenemos que responder ante

terceros. Sin embargo no podemos rechazar totalmente la intuición como posibilidad de trabajo, esencial en el ámbito de conocimiento en el que me muevo. Todo artista ha podido comprobar en algún momento como la intuición imprevisiblemente le ha abierto muchas puertas cuando parecían cerradas.

Finalmente, después de explicar la resolución que di a dicha escultura con todas sus problemáticas asociadas, trataré de posicionarme como ese turista epistémico al que se refiere el historiador Díaz Cuyás, para recorrerla de nuevo analizándola desde diferentes ámbitos (significados, propósitos, estrategias...). Con estas premisas, no tendré reparos en procurar nuevas asociaciones a partir de lo construido, pues entiendo que puede ser éste un camino para encontrar otras significaciones, lo que constituye uno de los objetivos prioritarios que persigo.

4.2. Escenario

4.2.1. El encargo como posibilidad escultórica. Premisas

Llamativos son los ritmos de trabajo del creador, si los comparamos con los de otras profesiones en las que la obligación dirigida a la realización de tareas es más constante en el tiempo. La «vida laboral» del artista, atraviesa dilatados periodos de tiempo en los que no se hace necesario responder a ninguna obligación exterior que no sean las que demanda su propia voluntad, no requiriendo entonces algún tipo de resultados o fines efectivos, determinados y concretos. Durante muchos meses, podemos estar trabajando siguiendo unos objetivos más o menos definidos que solo son evaluados o convenidos por nosotros mismos; su vaguedad o flexibilidad, su carácter a menudo extremadamente abierto, provocan que muchas veces cuando el autor analiza o se dispone a juzgar los resultados, no sea capaz de determinarse mediante un juicio positivo. Entonces, se ve en la necesidad de archivar o arrinconar el trabajo, olvidándolo en ese momento, para poderlo contemplar de nuevo pasado el tiempo desde una perspectiva menos próxima, evitando las posibles deformaciones que puede provocar la proximidad focal.

En considerables ocasiones trabajamos en arte, empujados y alentados por nuestra propia iniciativa. Siendo ésta la que inexplicablemente para el propio creador, le induce a realizar una actividad y un trabajo que desde la concepción productiva regularizada puede acercarse a lo paradójico. *«Prefiero mandarlo todo a paseo. Escribo como me place y como se me antoja; ¡Aquí mando yo! Procedan los otros como mejor les parezca; lo mismo me da que dejen de comprar libros o de leerlos o de hacer la crítica»* manifestaba Sören Kierkegaard (3), adoptando así una posición radical que se podía permitir como escritor en su caso, con una situación económica y social sobradamente solvente para hablar en estos osados términos. Este síntoma de orgullo autosuficiente parece que se contagia entre artistas, escritores o músicos, pues todos intentamos preservar de una manera o de otra un espacio conveniente donde poder actuar libremente, olvidándonos de restricciones y sin tener que pagar ninguna clase de tributo por actuar como furtivos.

Los primeros años de mi formación como escultor, se desarrollaron incitados por esa misteriosa voluntad que empuja a trabajar hacia un destino indefinido que se prevé sin embargo, como el único en cuanto a rentabilidad personal, siendo su

principal valía el beneficio espiritual que nos pueda aportar. Pero en esta aventura no somos ingenuos, a veces podemos vislumbrar el fracaso. El destino entonces lo advertimos alejado, asumiéndolo como un posible espejismo, pero inexplicablemente insistimos en recorrer los caminos que nos pudieran acercar a él, agradeciendo los pocos frutos recibidos que se puedan listar como valores inventariables desde un punto de vista material. Sin embargo, esta situación de independencia de semblante romántico no siempre se mantiene y podríamos decir que incluso afortunadamente, en ocasiones se nos requiere para realizar algún trabajo, en el que la libertad absoluta se tiene que concretar en un espacio limitado por los condicionantes que establecen las características del encargo que se nos propone. Este proyecto escultórico surge de esta forma.

Cuando me ofrecieron este encargo, me encontraba en una etapa en la que combinaba periodos en los que trabajaba con absoluta libertad, con otros (y repito afortunadamente) en los que me tenía que acomodar en ciertos aspectos a los requerimientos de un cliente. Entre el año 2004 y 2010 realicé cuatro exposiciones individuales, varias colectivas, participé en ferias, produje tres obras públicas de dimensiones considerables (una de las cuales es la que ocupa este trabajo), además de otro tipo de encargos en los que me obligaba a cumplir ciertas pautas derivadas de las características de los mismos.

El objeto de este estudio han sido ante todo los encargos. Puedo empezar a contextualizar ahora el tema diciendo que actualmente no siempre se han visto con buenos ojos este tipo de trabajos, realizados al servicio de un cliente generalmente identificado con el poder o con grandes instituciones y empresas. Esa mirada desdeñosa es acorde con un talante vanguardista radical de sentimiento anarquista (con el que en muchos aspectos yo mismo simpatizo y comparto), que censura intransigentemente cualquier actividad que restrinja la acción creadora, reduciendo al mismo tiempo las posibilidades de movimiento y de promoción del artista. Ante este contexto no podemos perder de vista, que esta libertad absoluta del arte actual más moderno y contestatario conlleva, como señala el historiador valenciano Díaz Cuyás, «una ingenuidad hipertrofiada del arte autónomo tras la que se oculta la extrema incertidumbre de su tarea» (4). Y es que efectivamente en cualquier actividad que desempeñemos, en la misma vida, siempre existen determinadas limitaciones o señales de prohibición que regulan nuestros movimientos. Pero siempre como artistas ante una prohibición, tenemos posibilidad de elegir la estrategia a utilizar para

aprovecharla o burlarla, intentando alcanzar aquello que deseamos. En esto consiste la táctica empleada en cualquier actividad humana. Los jugadores de ajedrez están condicionados por determinadas leyes prohibitivas, pero también son conscientes de que el número de partidas posibles se acerca a la infinitud, siendo imposible desarrollarlas todas incluso para una potente computadora como HAL 9000, protagonista de la película *2001: una Odisea espacial* de Stanley Kubrick. Nosotros siendo espectadores de este paisaje, debemos evitar a toda costa llegar a la situación de «movimiento obligado». La obligatoriedad solo puede asumirse en casos límite, - en ajedrez en la penúltima jugada que se resuelve en jaque mate o en las situaciones de tablas-, porque la obligatoriedad sí que lastra la iniciativa y por tanto coarta la creatividad. El escultor debe contemplar las limitaciones formales de la realidad, para que sean asumidas por su manera de hacer, abriendo la mirada al extenso territorio en el que todavía puede moverse con anchurosa libertad.

Esta debe ser la actitud que tomemos, para sin renunciar a nuestros criterios estéticos aprovechar una vía de trabajo que tantas grandes obras maestras ha dado, antes y después de que las voces más intransigentes censuraran este tipo de



Ilustración 1

intervenciones, alarmadas por la pérdida de independencia y denunciando la colaboración con instituciones imperiosas. *El Guernica*, surge de un encargo realizado por el legítimo gobierno de España, para denunciar un crimen de guerra cometido por el ejército rebelde del general Franco contra la población civil de la ciudad de Euskadi.

La Columna sin fin del Targu-Jiu, fue encargada por el gobierno de Rumanía para recordar a sus soldados caídos en la primera guerra europea. Las esculturas de Richard Serra, son demandadas por los ayuntamientos de las más importantes ciudades del mundo para vitalizar el espacio público. Todas estas grandes piezas ocupan un lugar incuestionable en la historia. ¿Por qué entonces renunciar a estas posibilidades de trabajo, si se ajustan a una causa que sea éticamente merecedora de homenaje y además se realizan atendiendo al valor estético y creativo de lo que se quiere construir?

La visita al edificio a finales del mes Octubre que citaba en el apartado anterior, la realicé junto a uno de los arquitectos del mismo con el objetivo de encontrar aquellos

espacios que resultaran más sugestivos para colocar una escultura. Los espacios estaban bastante bien definidos, pues habían pasado dos años desde el inicio de la obra y ya estaba muy avanzada. Realmente quedaban pendientes solo los últimos acabados y remates finales. Entre ellos estaba presupuestado el trabajo que se me proponía. Ahora, a diferencia de los otros proyectos, se me ofrecía la posibilidad de elegir el espacio dentro del complejo urbanístico que debía ocupar la escultura, aunque realmente las posibles posiciones, dadas las características de éste, eran limitadas. Se trataba de buscar las que brindaran una mayor idoneidad.

Resulta interesante para abordar un trabajo de estas características que el artista recapacite sobre el sentido de la ciudad. Para ello debe tener en cuenta que la ciudad es siempre marco de las instituciones sociales, donde se establece la confrontación con la historia, la sociedad y la ideología. Por eso según mi parecer la ciudad debe proponer lugares para la contemplación, lugares donde la gente tenga posibilidad de convivir también con el arte. En este contexto, soy consciente de que en el trabajo que desarrollo en el medio urbano, al mismo tiempo que despliego mis intereses estéticos, me confronto con una estructura codificada que recoge y desarrolla cierta clase de significados. El reto otra vez estaba en demostrar, que la escultura está capacitada para colocarse en un lugar específico, contribuyendo a potenciar el significado asociado al mismo. Se trataba de trabajar pensando la obra a partir de un contexto previamente propuesto, diferenciándola del otro modo más frecuentemente ejercitado que concibe la escultura como cuerpo móvil.



Ilustración 2

A pie de obra me situé ante un edificio moderno y funcional, de planta rectangular construido sobre un solar de 7000 m² en el límite entre una zona urbana residencial y otra industrial, que según el entorno preexistente en la ciudad se constituiría como un nuevo hito urbano. El objetivo principal de su edificación era resolver la «dispersión» de juzgados unipersonales que estaban localizados en locales alquilados por toda la ciudad, para en un único edificio ampliar la capacidad de funcionamiento asumiendo trece juzgados, un registro civil, diez salas de vistas, salas de bodas, juzgado de guardia, fiscalía, decanato, forensía, además de las dependencias necesarias para dar servicio a todas las necesidades de funcionamiento, como son despachos para profesionales

implicados en la actividad judicial o juntas de personal. Para configurar todas estas unidades y necesidades, se ideó una construcción basada en la superposición de plantas, favoreciendo la circulación entre ellas, intentando establecer un paralelismo con los edificios de una sola planta en cuanto a la libertad de conexión que tienen este tipo de edificaciones. En esta construcción, se percibe como los arquitectos aprovechan la concepción de planos superpuestos o plataformas, desarrollados según las necesidades y orientaciones programáticas, para establecer el límite entre el exterior y el interior de la edificación. De esta forma, a partir de tres plantas paralelas situadas por encima del plano del suelo y aprovechando las cualidades que procuran los voladizos añadidos en las fachadas (también considerados medidas de control solar), se configura la imagen del edificio, favoreciendo al mismo tiempo según la orientación de estos elementos su propio retranqueo.

Entre los espacios generados por la construcción propicios para colocar una obra plástica tridimensional, se ofrecían dos. Uno de ellos era una pared de cerca de 15 metros de longitud, que permitiría suspender de ella una pieza de factura similar a aquella con la que había intervenido unos años antes el espacio público de la ciudad de Burgos, desarrollado en el capítulo anterior. Pero en esta ocasión esta pared tenía un inconveniente sustancial, pues estaba situada en la parte posterior del



Ilustración 3

edificio, alejada del itinerario habitual del público que acude a los juzgados, y de las vías de paseo frecuentadas por los ciudadanos de Cuenca. En estas condiciones además de ocupar un lugar secundario con respecto a la arquitectura, su visibilidad quedaría restringida solo a las personas que circulan en automóvil, que en todo caso podrían verla solo fugazmente y desde una considerable distancia. En el caso de haber utilizado este espacio la obra habría quedado más separada del edificio, en lugar de encontrar una pertenencia a él.

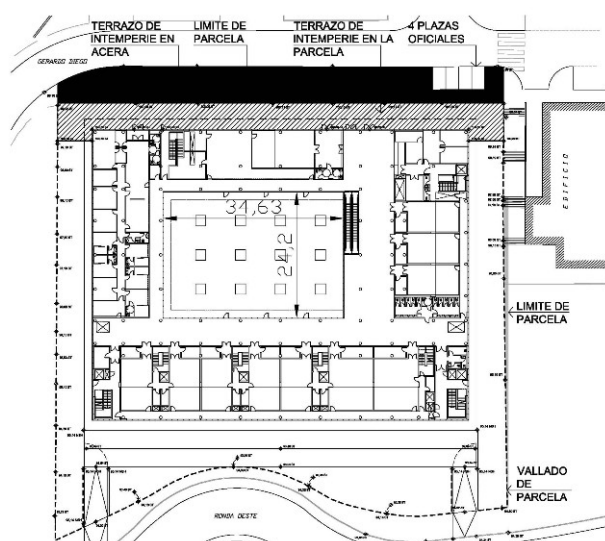


Ilustración 4

Ante una obra de arte debemos mirar intentando poder ver realmente. La vista es nuestra herramienta perceptiva más perspicaz, capaz de ofrecernos la percepción del relieve y de la distancia. Además la mirada como señala John Berger, el autentico acto de mirar, se puede entender como una experiencia que equivale a un encuentro, en el que más que un testimonio presencial del objeto mirado, se

consigue un acercamiento a él, una complicidad entre el que mira y lo mirado. Entonces *«la belleza procede de la esperanza de que te reconozca y te incluya la existencia de lo que estás mirando»* (5). Pero para que se produzca este encuentro, se ha de suponer un receptor con una mirada sensible que preste una atención especial a la realidad.

Gracias a esta mirada estudiamos la realidad. Pero el análisis del arriba y del abajo, de la izquierda y la derecha, del delante y del atrás, también facilitan al escultor una idónea elección del espacio. Tener en cuenta las posibilidades espaciales a la hora de colocar la pieza es imprescindible, ya que este arte se desenvuelve en el «espacio real»; es allí donde el espectador tendrá que enfrentarse a él, una vez que se siente seducido y estimulado. La intervención escultórica del espacio, contribuye a la efectividad de nuestras vivencias y al mismo tiempo al condicionamiento de nuestra «psique». Por eso en esta ocasión el espacio más idóneo, aquel donde la pieza se haría más reveladora, resultó ser el patio interior, diseñado a modo de claustro de 838

m². Al concebirse el espacio escultórico creado por la realidad material, el escultor debe partir de la realidad experimentada. Aquí el patio demandaba un elemento que organizara su espacialidad; pero además se evidenciaba, como así me lo manifestaron los propios arquitectos, que este lugar a cielo abierto era el protagonista de estos Nuevos Juzgados. En torno a él *«se generan las circulaciones, espacios de relación, encuentro, orientación, y ubicación siempre con el jardín del patio como telón de fondo»* (6). Efectivamente, este espacio orienta la ubicación del público dentro del edificio, organizando con naturalidad la adaptación de éste a los usos del mismo, porque todas las configuraciones del interior siempre están relacionadas con él.

Otro aspecto que señalaba el patio como el sitio óptimo para ubicar la estatua, era que el cerramiento que se había utilizado para configurarle era de cristal, por lo que prácticamente desde cualquier punto del interior del edificio en cualquiera de los tres pisos, se podría ver la estatua en su relación con el entorno y como elemento referencial de todo el conjunto.

El espacio participa de nuestras percepciones, no podemos entender el mundo fuera de las tres dimensiones, pero también es cierto que durante la experiencia cotidiana éste se manifiesta con menor fuerza, si no pasa en muchas ocasiones desapercibida su realidad. Como escultor sin embargo, como supongo le ocurre al arquitecto o algunos ingenieros, una vez que inicio mi trabajo se va perfilando en mi pensamiento la conciencia de espacialidad; el escultor tiene una idea bastante concisa de la relación que establece su propio cuerpo con el espacio circundante, discerniendo la *«resonancia»* que procura éste, anterior incluso a su comprensión objetiva. Esto lleva a estudiar el espacio del que parto siendo consciente de que en las obras de arte plástico tridimensional, la instalación de una escultura, presta contribuciones necesarias y esenciales para plantear una nueva configuración del mismo. Recuerdo como ese día mientras el arquitecto me explicaba la categoría relacional del patio en el edificio, lo recorriamos y lo estudiábamos visualizándolo desde diferentes posiciones, algunas dentro del propio recinto abierto al cielo y otras en cada una de las tres plantas que permiten su contemplación.

Para que la realidad experimentada físicamente se verifique como tal, se debe hacer efectiva la interacción de nuestro cuerpo con el entorno. Para ello debemos contactar con él. Mediante paseos, moviéndonos, recorriéndolo se experimenta el terreno, sugiriéndonos entonces sus posibilidades de uso plástico. La vista



Ilustración 5

complementa la experiencia, permitiéndonos la orientación, la certificación de la profundidad y de la distancia de nuestro campo de operaciones. Pero la mirada no se estabiliza, sino que se desliza, transita revisando, comparando y confirmando las relaciones entre las cosas, ejecutando posteriormente los correspondientes ajustes, una vez que se contrastan las diferentes perspectivas del campo visual al que atendemos. Esta simultaneidad percibida contribuye a adecuar la percepción del espacio objetivable.

La escultura históricamente se ha relacionado con la arquitectura. Si la escultura pública tiene que justificarse como tal, no debe abandonar o desentenderse del entorno donde tiene que ser emplazada. Para ello escultor y arquitecto deben reunirse para sentar las bases de su colaboración. Es entonces cuando aparecerá la conversación entre ambas disciplinas como argumento de trabajo, intentando el arquitecto y el escultor, encontrar el momento de coincidencia en el que ambos se beneficien. En este caso mi pieza, se tenía que insertar en ese espacio que Rosalind Krauss propone como nueva posibilidad de lo escultórico, entre la arquitectura

y el no paisaje. He tratado de evitar, la sensación de aditamento que puede producir la inclusión de una estatua en un edificio. Indudablemente aquí, en el patio estaba el puesto más indicado para realizar mi intervención. Avistando su geometría desde pisos más elevados y recorriendo su superficie ejecutando paseos siguiendo diferentes direcciones, intentaba convocar en mi cabeza una idea lo más definida posible de la espacialidad dada. Al mismo tiempo empezaba a especular con las posibilidades de construcción en él, aventurando en mi imaginación diferentes formas estructurales y compositivas para poder significarle.

El patio estaba todavía sin finalizar y como espacio amplio y abierto, en él se abandonaban los restos de materiales que ya no eran necesarios. Tuve que mirar, esforzándome por hacer desaparecer de mi campo visual todas las interferencias

que dificultaban la percepción, mientras me explicaban los acabados y los elementos que faltaban por añadir. Realmente los arquitectos concebían un espacio sencillo, con una estética compositiva semejante a la de los jardines japoneses, sin ningún elemento ornamental salvo los prunos (árboles que son precisamente emblema nacional y forman parte del patrimonio del legendario país del sol naciente) colocados en líneas y en columnas sobre los doce alcorques perforados en el plano rectangular del suelo, y la misma escultura que ahora requerían. Estos cerezos japoneses, embellecerían puntualmente aun más el patio con el color blanco-rosáceo de sus flores en primavera, para al poco tiempo desgranar esos pétalos por los efectos del viento. Sobre la tela asfáltica del suelo que servía de aislante, me explicaron como querían pavimentar añadiendo sin utilizar mortero, sencillamente unos cantos rodados blancos más o menos esféricos o elipsoidales de unos 6 centímetros de diámetro en sección. El escenario estaría contenido por tanto en un austero marco configurado por los cerramientos de cristal, considerándose éste como los jardines Zen de Ruoan-Ji de Kioto, un kare-sansui (jardín de paisaje seco), un lugar de contemplación, aunque a diferencia de éstos, el visitante podría intervenir en el espacio recorriéndolo físicamente, dejando de ser su utilización física dominio o beneficio exclusivo del rastrillador. Para ello el luminoso y ligero cuarzo blanco extraído del lecho del río en los jardines japoneses, sería sustituido por esos cantos rodados que a causa de su mayor densidad serían más difíciles de trasponer, evitándose de ese modo el deterioro y por tanto el continuado cuidado del aspecto del suelo. Edificio y jardín, como en la tradición oriental se pretendían configurar ahora como complementarios, la transparencia de los cerramientos, el paso de la luz a través de ellos, permitirían introducir el paisaje del jardín al interior de la arquitectura, encajando en ella una espiritualidad que no tenía porque resultar ajena a mis intereses.

En el concepto japonés de espacio «*ma*» o «*lugar subjetivo*», el concepto de vacío juega un papel prioritario como principio activo entre las cosas. Tradicionalmente, los arquitectos japoneses para captar la esencia del espacio sobre el cual tenían que levantar un edificio, pasaban todo un día en él celebrando la ceremonia del té, tratando al mismo tiempo de recoger la esencia del espacio vacío aún sin construir. Se trataba en esta ceremonia de desprenderse de modo real o simbólico de la indumentaria habitual, de abandonar las preocupaciones cotidianas, para conseguir un clima que permita la relajación y la visión clara de lo dado. Del mismo modo a como maniobran los técnicos japoneses, intento confrontarme con el espacio provocando un contexto parecido, buscando la relajación y tratando de evitar

las ideas preconcebidas. Sin llegar a ese preciosismo ritual de la cultura oriental, pasé una mañana entera en aquel patio, porque quería antes de plantear cualquier clase de propuesta, intentar encontrar desde «la ausencia de escultura», aquellas cualificaciones que me fueran más sugerentes para luego incorporarlas en mi trabajo, de forma que éste estuviera lo más integrado posible en el edificio. Una vez iniciado el proyecto, continué visitándolo observando la evolución de la obra, para así aplicar las matizaciones oportunas en mi pieza. El término «*ma*» al que me he referido está directamente relacionado con la experiencia subjetiva, a la vez que contiene los conceptos espacio y tiempo íntimamente relacionados entre sí.

Según los constructores orientales toda experiencia del espacio o del lugar se caracteriza como momentánea, como algo que sucede en un tiempo concreto y determinado, lo que hace concebir la realidad como una entidad sujeta a cambios continuos. El gusto nipón por la asimetría, puede ser trasladado a nuestra forma de construir occidental para simbolizar esa idea que tanto me seduce, consistente en reflejar la inestabilidad y la ruptura como características de un conjunto eternamente sometido al cambio. Eduardo Chillida, escultor influenciado también por esta clase de reflexiones, se hace la siguiente pregunta: «*¿No son por otra parte el tiempo y el espacio la negación de la estabilidad y la afirmación del cambio?*»⁽⁷⁾. La occidentalización de esta conceptualización se puede entender como esa idea que nos hacemos cuando hablamos de «experimentación del entorno», o del «medio ambiente» de toda experiencia. Por eso es tan importante para que se resuelva la pieza con talento, contar tanto con el cuerpo escultórico como con los espacios que lo circundan, algo que trasladándonos a la literatura se manifiesta en la poesía del Mallarmé que tanto emocionaba a Oteiza. Como la valoración de los silencios o espacios en blanco instruida por este poeta, nosotros podemos apreciar el espacio no ocupado por la escultura. Para ello, la descentralización que rompe la estabilidad de la composición, lleva asociada un desbordamiento del contorno decisivo, que como señala Javier Maderuelo induce a «*raptar*» el espacio que se encuentra alrededor de ella asumiéndolo como propio. La utilización de formas geométricas con cierta complejidad revalorizará en este sentido la arquitectura, haciendo que se comporte como un soporte activo en lugar de como un contenedor pasivo. En concordancia con estas reflexiones, puede ser interesante observar el uso que hace del espacio la escultura de los 60. El interés del objeto en sí en las piezas de ese periodo, debe ser ampliado al interés por encontrar la óptima interrelación de éste con su entorno.

El pavimento, los prunos, la geometría, los materiales del edificio, las dimensiones del patio...son elementos que tuve en cuenta para provocar la interacción

de mi escultura con lo que la rodearía, intentando a partir de la arquitectura crear un entorno con sentido. En contraposición a este jardín o conceptualización de la naturaleza entendida como forma material creada por el hombre, tendríamos fuera lo boscoso moderno, la ciudad, lo informado y desconocido, la imagen que representa lo que tiene que ordenar el edificio expandido, porque este exterior sin ordenar ha demostrado su tendencia a abrir ventanas al caos. Mientras, el significado que origina este edificio se orienta hacia la búsqueda de la armonía pública.

Este jardín podría simbolizar en el conjunto, el lugar donde se asienta la razón, al mismo tiempo que se significa como el espacio inexpugnable ante el posible crecimiento incontrolado del bosque urbano próximo.

4.2.2. Espacio, Tiempo, Materia

Cuando observaba el espacio escogido, lo hacía con los ojos de la experiencia y de los conocimientos teóricos que fui interiorizando a partir de las lecturas sobre temas escultóricos, artísticos, filosóficos, literarios... que han acompañado a mi trabajo de taller. Pese a haber ampliado mucho las referencias y la información que me resultan de interés para realizar mi trabajo, todavía curiosamente me mantengo fiel cuando abordo una escultura, a una reflexión escrita hace veinte años para el catálogo de mi segunda exposición individual organizada por la Fundación Colegio del Rey en Alcalá de Henares. En aquella ocasión escribía lo siguiente:

«Materia, espacio y tiempo, relacionados, son los tres elementos esenciales en el desarrollo intelectual y físico de la conformación escultórica: objetivización de la idea, evidencia escultórica.

El escultor como alquimista: Materia, elemento que más directamente en la praxis «manipula» el artista; sustancia a transmutar en la cual se verifican mediante la relación con el espacio y el tiempo caracteres como la forma, el volumen o la cualidad.

Creación escultórica: Evidenciación del Espacio. El mero concepto pasa a aparecer como realidad. La escultura no sólo se desarrolla en el espacio físico, sino que modifica y ocupa las tres dimensiones del conocimiento: experiencia, reflexión y acción.

El Tiempo en el Arte. Tiempo del objeto, tiempo de reflexión, tiempo de percepción, tiempo de acción...Eternidad y efimeridad de las cosas. El tiempo dota al objeto y al espacio por él creado, de una nueva cualidad» (8).

A pesar del paso del tiempo, considero que estos tres elementos constituyen y determinan por encima de otros la esencia de lo que es la «ESCULTURA». Los principios de esta triada aparecen íntimamente interrelacionados, por lo que resulta bastante difícil entenderlos de forma individual. En la práctica escultórica, cualquier acción que se instruya sobre uno de ellos conlleva unas consecuencias inmediatas sobre los otros dos. Si por ejemplo intentamos realizar una propuesta que se precise orientada hacia una intervención espacial, inevitablemente se tendrá que asumir una nueva disposición en la materialidad que define dicho espacio. La ordenación del espacio supone una configuración o estructura, una disposición de la materia, una agrupación de la misma, así como una nueva temporalidad de lo dado como efectivo. A partir de ahí se establecerá una actualización de relaciones de variada tipología (proximidad-distancia, analogía-diferencia, oposición-identidad, instantaneidad-duración...).

De forma generalizada para un escultor es habitual entender la realidad como un acontecimiento que tiene lugar en el espacio. Todo es espacio u ocupa espacio. La conformación y la posterior percepción de nuestro trabajo, supone pensar en este concepto como espacio dinámico, o espacio en transformación.

Tratar el espacio no es una problemática baladí. Todo lo contrario, su estudio nos plantea varias estructuraciones posibles, todas lógicamente viables de acuerdo a la forma de hacer frente al problema. Aunque para conseguir los objetivos orientados a configurar este espacio, tendrán que intervenir nuestra experiencia, nuestro conocimiento y nuestra reflexión, utilizándolos juntos podremos encontrar cual es la estructura más ventajosa para conseguir nuestras pretensiones.

Cuando trabajo, el espacio como totalidad, conforme a como lo trata el pensamiento especulativo conceptual, tiene que resumirse para pasar a ser entendido mas como fragmento o concreción sobre el cual se puede intervenir de forma efectiva. Se trata de iniciar una dinámica extensional, de forma que pensar el espacio suponga establecer de entrada un ordenamiento de las ideas que responda a una fragmentación propiamente dicha del objeto espacial. *«El espacio. No tanto los espacios infinitos,*

aquellos cuyo mutismo, a fuerza de prolongarse, acaban provocando algo que parece miedo, ni siquiera los ya casi domesticados espacios interplanetarios, intersiderales o intergalácticos, sino espacios mucho más próximos, al menos en principio: las ciudades, por ejemplo, o los campos, o los pasillos del metropolitano, o un jardín público»(9). Aunque Perec esté mirando al espacio desde un punto de vista fundamentalmente existencial, todas estas concretizaciones que nos refiere son validas para ser intervenidas plásticamente. De hecho de todas ellas, podríamos citar algún ejemplo conocido en el que han sido modificadas con una obra escultórica. El espacio que nos ocupa, el patio del edificio, claramente entraría en esta relación dada por el escritor francés. Y es que en el espacio fenoménico por el que transita nuestra imaginación, se concretan sistemas de referencia más elementales que puntualizan y hacen efectivo el término. Desde Grecia, se considera el espacio como aquello donde están los cuerpos, esta premisa resulta cierta y útil para los escultores, porque necesitamos trabajar con este tipo de concreciones.

En relación a estas apreciaciones Kurt Badt, utilizará el término «lugar» para designar de ese modo a la concreción espacial en la que estamos implicados, y que supone aquella que se configura o es representada a través de un acto creador. Para Badt, *«el lugar es justamente el espacio en cuanto ideal trasplantado a la realidad; es el espacio como idea que forma una unidad de correspondencia inmediata con la realidad. Varios cuerpos y los espacios intermedios formados por ellos pueden «constituir» un lugar»* (10). Según estas conclusiones el «lugar» supone una concreción relacionada con los ejemplos de Perec, extraída de la excesiva complejidad que suponen las más variadas teorías del espacio. Esta concreción resulta sumamente nutritiva para aquellos que nos dedicamos a la escultura. Pero cuando hablamos de lugar nos podemos remontar a los griegos. Justamente Aristóteles concebirá el término como aquello que limita a los cuerpos, como *«el límite primariamente inmóvil que circunscribe a un cuerpo»*. Desde luego que en este trabajo, era consciente de la importancia que tiene el desarrollo espacial en la constitución de la escultura. Con esta certitud, intenté pensar una pieza que sobresaltara el espacio que se me proponía, pensando que a través de la práctica escultórica, podemos conseguir una materialización de lugares, lo que difiere de la concepción más tajante que la entiende como conquista o dominación del espacio.

Para comprender la escultura (con mayor motivo si se trata de escultura contemporánea) no basta con limitarse -como ha sido habitual a lo largo de la historia

de esta disciplina- a un análisis de la forma. Debemos ampliar nuestros horizontes para contemplarla con un trasfondo más amplio. El espacio aparece como objeto de percepción de muchas clases de vivencias, siendo además una realidad para la psique. Al contemplar escultura, podemos percibir impresiones espaciales muy peculiares que aparecen inducidas por esta experiencia.

Ya he dicho que con frecuencia, cuando nos desenvolvemos cotidianamente, no somos conscientes de esta realidad que es el espacio. El espacio, al estar siempre «ahí», nos suele pasar en cierta medida desapercibido. Sin embargo, cuando nos cercioramos de nuestras posibilidades perceptivas, parece que no podemos imaginar la existencia de un mundo sin dimensiones espaciales. En todas las culturas, existen interpretaciones míticas y teológicas proyectadas sobre los acontecimientos cósmicos creadores de espacio. Pero cuando intentamos ver el término desde un punto de vista más científico, nos damos cuenta de lo problemático del asunto, por lo resbaladizo del concepto y por la falta de seguridad de lo que se puede afirmar de él con certeza. Para una conciencia desarrollada, la existencia del mundo espacial es un hecho fundamental, pero difícilmente demostrable en toda su extensión desde puntos de vista científicos o positivistas. En la relación que establecemos con el espacio, no se puede entender este concepto rígidamente, porque nunca lo experimentaremos del mismo modo, sino que se irá construyendo sobre fundamentos nuevos dada la diversidad de experiencias que nos procura. Por eso encajan mal en nuestra conciencia espacial las estructuras preformadas de carácter absoluto, pues cada práctica expresiva conlleva unas formas diferentes de desarrollo espacial. No existe una concepción utilitaria y universal del espacio. En el terreno teórico la variedad de opiniones explica que la ya histórica pregunta sobre el esclarecimiento del espacio no haya llegado todavía a su fin.

Hans Joachim Albrecht, propuso un interesante análisis de las relaciones del hombre con el espacio, que creo que todavía podemos aprovechar aquellos que estamos implicados en la escultura. Este teórico y artista, entiende al hombre relacionado con el espacio de tres formas: la primera es una relación vital y elemental que coincide con la experimentación del concepto. Las expresiones derivadas de esta relación se manifiestan en el ocupar, en el proveer, o en el habitar el espacio. La segunda es una relación pragmática que se relaciona con el actuar, consiste en aprovecharlo, modificarlo u ordenarlo. La tercera finalmente se sustenta en el conocimiento del espacio, supone la reflexión teórica y especulativa sobre él. A partir

de estas relaciones este concepto se representa, se investiga y se explica. Según el autor, las tres formas deben tener una correlación íntima, condicionándose e influyéndose mutuamente. No se puede tener una conciencia completa del concepto si sólo se atiende a un sector de esta tripartición, por lo que aunque situándonos en uno de los sectores con intención de abordar con mayor precisión una determinada problemática, no podemos obviar los otros dos. El escultor, evidentemente, se desenvuelve en la intersección de estas tres funciones o relaciones, si bien puede ocurrir que en determinados periodos de su trayectoria esté mejor ubicado en alguna de las tres, cediendo entonces posición en las otras.

Actualmente estoy dedicándome a la formalización textual de mi experiencia como escultor, me encuentro sobre todo ubicado en el apartado que se orienta hacia la reflexión y especulación teórica, en el campo más conceptual de la triada. Sin embargo, mientras conceptualizo mi trabajo, repaso mi experiencia en los otros dos terrenos porque me resultan ineludibles y los reclamo como necesarios para completar la actividad que me traigo entre manos.

En la relación vital que mantengo con el espacio, se me hace imprescindible la conceptualización geométrica de éste, derivada de una intuición elemental que recoge la verticalidad como elemento independiente de las demás direcciones, rompiendo la homogeneidad horizontal al formar ángulo recto con el plano del suelo designado geométrico por el lenguaje técnico. Derivadas de esta intervención, se establecerán otras dos direcciones ortogonales entre sí, para constituir así los tres ejes de coordenadas espaciales o sistema de referencia utilizado asiduamente en mi concepción del objeto escultórico. El espacio geométrico así entendido imagina tres dimensiones: *«Per longum, latum, et profundum»*, que permiten regular la incertidumbre derivada de una idea espacial demasiado extensa, garantizando la «precisión» y la «objetividad» de la imagen proyectada en dicho sistema. Aunque la geometría métrica que frecuentemente utilizo no pasa de ser una geometría lógicamente posible entre otras, ésta sin ser falsa o inútil como modelo de interpretación espacial, permite definir una estructuración del espacio sobre la que trabajar con coherencia.

Ya he mencionado la dificultad que supone separar el espacio de los otros dos conceptos: materia y tiempo, responsables de la posibilidad de creación plástica tridimensional. El espacio y la materia no existen simplemente en el tiempo sino que

son del tiempo. En el arte, debemos distinguir entre el tiempo como magnitud de medición utilizado para medir los procesos físicos, por ejemplo en el caso de nuestra construcción el que impulsa el continuo físico cuatridimensional; y un tiempo propiamente experimentado por el individuo de carácter psicológico, que brota de nuestra vida interior o espiritual. El reloj no es el único instrumento que sirve para medir el tiempo. Cuando hablamos de temporalidad en arte el tiempo cronometrado se suspende, porque resulta más adecuado hablar del tiempo de cada uno. La experiencia del tiempo vivido resulta más verídica que aquella que nos marca el reloj. Una de las finalidades del arte podría ser provocar este tipo de tiempo. En realidad cuando yo construyo una pieza, me propongo suspender el tiempo estipulado, tanto el mío como creador como el del espectador que contempla la obra. La práctica artística resulta ser un camino efectivo para concretar una experiencia espacio-temporal del sujeto implicado. Manifestando su «aquí» y «ahora», nuestra percepción asimila datos para relacionarlos con nuestros recuerdos, que en cuanto tales son constituidores de otra realidad que abre una nueva perspectiva temporal. La fluctuación de la realidad por tanto, no solo se da en el tiempo sino que es del tiempo.

El escultor sabe que la materialización de sus ideas, las formas con que se transforma la materia, están sometidas a la relativización que conlleva la temporalidad. La temporalidad añade a las tres dimensiones geométricas del espacio una nueva magnitud: la duración. Con ello se dimensiona la concepción topológica de la realidad, que añadiendo la cuarta dimensión evidencia la fugacidad e inestabilidad de las cosas. A estas alturas me daba cuenta ya antes de empezar a proyectar, que la existencia de esta escultura estaba condicionada a las impredecibles vicisitudes que la asignara el tiempo. Este pensamiento lleva años merodeando en mi conciencia. Cuando acabas una escultura nunca sabes que ocurrirá con ella. Por eso una vez finalizadas, las he dibujado pensando en su vinculación más probable en un tiempo inmediato, en su relación entre ellas, en ese diálogo que se establece cuando antes de salir definitivamente del taller dejan de estar hermanadas. Los más representativos de estos dibujos de formato 80 x 100 cm, realizados en diferentes técnicas (acuarela, óleo en barra, tinta calcográfica), especulan sobre el devenir de las esculturas, sobre las posibles conformaciones espaciales que se provocarían al situarlas agrupadas, demostrando una preocupación sobre el destino que pudiera correr el trabajo de toda una vida. Estas representaciones se asemejan a los lavados empleados por los arquitectos, realizados para dotar de mayor apariencia corpórea a los objetos contextualizados en el posible espacio que van a ocupar. En mi caso se

utiliza esta técnica sin ajustarme a las pautas de construcción propias de la edificación. En ellos, entre otras cosas se puede falsear la perspectiva y se llegan a olvidar las normativas técnicas que vinculaban colores con materiales.

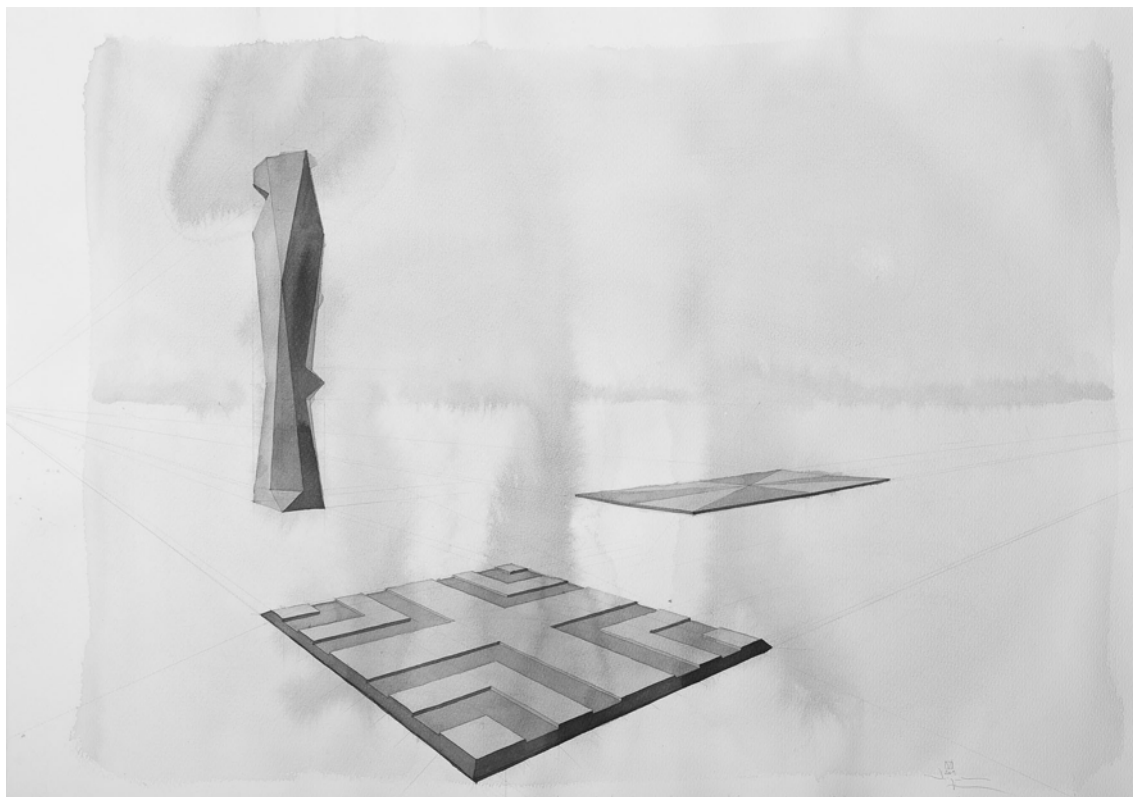


Ilustración 6

Son imágenes que, aceptando la perspectiva renacentista bifocal como modo de actuación, priorizan los aspectos «ópticos» o visuales de la representación de los objetos, porque realmente este espacio especulativo es insólito y difiere del espacio «efectivo» que se muestra ante nosotros. En ellos además de las tres dimensiones propias de todo cuerpo: longitud, anchura y profundidad aplicadas en los sistemas perspectivos paralelos, contamos también con la distancia a la que se sitúan los cuerpos con respecto al observador. Pero en estos trabajos, como en el de muchos de los artistas que vienen utilizando estos modos de hacer, la perspectiva se libera de la obligación matemática para desarrollar ante todo sus posibilidades propiamente ópticas. La mayoría de estas perspectivas personalizadas se piensan desde el siglo XV, como un recurso gráfico valioso basado en la racionalización, útiles para aplicarse siempre que las exigencias del dibujo las demanden.

La escultura es una realidad en transcurso, como tal es de índole temporea, porque el tiempo es un modo implícito en todas las cosas. Marguerite Yourcenar

advierte que cuando el escultor finaliza una estatua, podemos entender en cierta medida que esta inicia su vida. Y es que en sí, en un primer momento, la escultura nace de «las manos» del escultor a partir de una materia determinada. Durante un periodo de tiempo, es normal que mantenga su estado inicial gracias al cuidado que puede otorgarle su valor factual, pero su destino natural es que evolucione «*hacia una decadencia*» que se caracterice por la crisis que manifiesta la apariencia sobre la que fue establecida. La escritora belga elige como ejemplo las esculturas griegas y romanas que tanto le fascinan. Porque a éstas las ha transformado «Cronos», las ha cambiado de aspecto efectuando un deterioro manifiesto, pero sin que a nuestros ojos contemporáneos pierdan su belleza original. En este devenir se asemejan más a las formas del arte abstracto, ya que sus fracturas, sus mutilaciones, sus estados de descomposición, neutralizan en este caso la forma de aquellas esculturas que ante todo se interesaban por la representación de nuestra propia imagen, para tratar de desentrañar los problemas que afectan de forma directa a nuestra existencia.

Evidentemente las obras de arte sobreviven en la historia gracias entre otras cosas a su intrínseco carácter procesual, pero también en un tiempo dado este sentido de supervivencia se puede invertir. Este carácter, fundamento de su constitución puede entrar en crisis sometido a la transitoriedad de la historia, para entonces llevarlas a tomar el camino de la desaparición. La escultura está sometida al mismo desgaste que soporta nuestro propio cuerpo. Cambian de la misma manera que el tiempo nos cambia a nosotros. Las apariencias que les demos los escultores, serán un transitorio capítulo del impreciso destino que les pudiera estar reservado, puesto que los agentes condicionantes que las reconformen pueden también estar procurados por innumerables causas.

La temporalidad de las cosas depende de su constitución material, por eso cualquier clase de escultura posee un cierto tipo específico de duración, ocupando el tiempo de manera diferente a como lo hacen los seres animales y vegetales de la vida biológica. Como artefacto, la escultura tiene una duración que difiere de los arrecifes de coral o de los acantilados calizos de una escarpada costa. Tradicionalmente posee una duración mayor a la de cualquier criatura viviente sobre la tierra, por eso como obras de arte establecen una relación particular con el tiempo. Estos pensamientos me recordaban que la obra que tenía que construir le correspondería vivir en el tiempo y como tal, sería un objeto destinado a un consumo temporal.

Era consciente de lo que me proponía, porque además interesaba a los responsables de la edificación plantear una propuesta espacial destinada a perseverar en el tiempo, cuya percepción integra requeriría un tiempo de circunnavegación, para poder alcanzar de ese modo un conocimiento de ella que supere la parcialidad monofocal. Para su comprensión también sería necesario un tiempo mínimo de percepción, que vendría impuesto por sus dimensiones. En este caso intentaría incitar a una percepción circundante, pues, las cualidades del edificio ofrecían la posibilidad de situarnos ante ella desde variadas posiciones, que en otro espacio no sería posible. La percepción de la escultura siempre lleva asociada una experiencia temporal. Se debe contar por tanto con un sujeto móvil, que necesita un tiempo para recorrer el espacio que la envuelve, utilizando los sentidos perceptivos oportunos, ya sean éstos físicos u ópticos.

Entre las reflexiones más interesantes sobre estas problemáticas, citaré las hechas por un escultor islandés: Olafur Eliasson. Eliasson amplía la concepción euclidiana y topológica del espacio -si contamos con las variabilidades que introduce el tiempo- añadiendo un quinto elemento a tener en cuenta, la quinta dimensión que él denomina «YES» (Your Engagement Sequence, tu secuencia de compromiso). «YES» nos posiciona para relativizar todo aquello que es dado como verdadero. *«Siempre que se haga una presunta declaración verdadera debes añadir YES con el fin de relacionar, alcanzar y hacer uso de la declaración»* (11). «YES», intenta negociar los dogmas rectores que pretenden la intemporalidad y la objetividad estática, estableciendo una perspectiva original en el mundo, que personaliza también las dimensiones del espacio. Al aceptar la relatividad de la supuesta verdad utilizando YES, aumentamos la verdadera responsabilidad con nuestro entorno y con las configuraciones de situaciones concretas. Concibiéndose así toda idea como proceso en la temporalidad, este escultor inhabilita toda definición tradicional de verdad y no verdad.

Cuando en este proyecto me planteaba la función que debía tener el tiempo sobre la escultura, me era imposible no pensar en su relación con el tercer concepto de la tríada: la materia. Voy entonces a realizar unas breves reflexiones sobre este concepto. En gran medida los buenos o malos resultados obtenidos en nuestro trabajo, van a ser consecuencia de la transformación material que realicemos, puesto que el compromiso con la escultura se sustenta prioritariamente en las cosas que podemos transformar. La transformación de la materia, es la mediación más cierta de las que

efectúa el escultor. En cualquier estudio técnico se hace imprescindible el conocimiento de los materiales utilizados en él, para así comprender tanto su comportamiento, como sus posibilidades constructivas, sin olvidar tampoco las connotaciones significativas y simbólicas que pueden adquirir como consecuencia de sus cualidades. Comprender este concepto nos permite situarnos en el mundo, entender mejor nuestra realidad, para que nuestra labor de constructores adquiriera un sentido de plenitud. Su transformación entendida como metamorfosis cargada de misterio en el pasado, prontamente sería transformada en racionalización por los filósofos materialistas de la antigüedad como Heráclito o Parménides, para así pasar a entender la realidad física, como una perpetua combinación de los cuatro elementos básicos de la naturaleza: fuego, agua, tierra y aire.

Tanto en física como en ciertas ocasiones en filosofía, la materia se ha comprendido como el término que se refiere a los constituyentes de la realidad objetiva, entendiendo por objetiva el que pudiera ser percibida de la misma manera por diversos sujetos. También es considerada, como aquello que forma la parte sensible de los objetos perceptibles o detectables por medios físicos. Pero esa combinación infinita de constituyentes a la que aludían los pensadores que nos antecedieron, ya llevaba implícita la idea de corrupción, una idea que ha resultado siempre amenazadora para nuestra cultura occidental. Y mientras que aquel mundo de las ideas del pensamiento platónico era concebido como eterno frente al mundo material, podemos ver ahora desde nuestra perspectiva actual como no siempre ha podido mantener su integridad. Muchas ideas consideradas sagradas e imperecederas, con el paso del tiempo, sino se han derrumbado al menos han comenzado a relativizarse, pero sin embargo aquellas estatuas griegas a las que literariamente alude Marguerite Yourcenar, desde su ficción nos transmiten «una verdad propia» que difícilmente podemos eludir.

Materia es para la técnica cualquier tipo de entidad física que es parte del universo observable, tiene energía asociada, es capaz de interaccionar con los aparatos de medida; es medible por tanto, y tiene una localización espacio-temporal que es precisamente compatible con las leyes físicas. Tradicionalmente se ha considerado que la materia tenía tres propiedades innatas que la caracterizaban: que ocupa un lugar en el espacio, que tiene masa y duración en el tiempo. Estas tres propiedades son sumamente interesantes para el escultor, pues interiorizadas por él, teniéndolas en cuenta, e interviniendo sobre ellas conseguirá diferentes resultados sobre lo que construya.

Como escultor me resulta sumamente importante atender tanto a las condiciones físicas como a las filosóficas de la materia, al añadir éstas últimas numerosas posibilidades especulativas, interesantísimas para aplicarlas creativamente. Pero cuando se trata como era el caso, de realizar una pieza que va a estar sometida a los avatares del espacio público y del tiempo atmosférico, resultaba fundamental tener en cuenta las propiedades del material que vas a elegir y trabajar, para luego no tener sorpresas desagradables alejadas de nuestras previsiones. Si dirigimos entonces nuestros pensamientos, hacia la importancia que tiene la materia como vehículo mas real y efectivo sobre el que opera el escultor para conformar su obra, es importante atender a sus dos estados: macroscópico y microscópico.

Macroscópicamente la materia se presenta en los cuatro estados de agregación molecular imperantes en el sistema solar: sólido, líquido, gaseoso y plasma, determinados por la diferencia inherente a cada uno de ellos entre energía cinética y potencial. Tradicionalmente pretendiendo estabilidad, la escultura se ha ocupado de estados de la materia en los que la energía cinética es menor que la energía potencial. Para ello ha aplicado más frecuentemente materiales que afianzaban y mantenían sus cualidades y características en el tiempo. Pero en bastantes ocasiones también ha conformado realidades donde el estado líquido interviene como protagonista esencial. Realmente, yo he utilizado solamente en una obra el agua, pero en la historia del arte tenemos preciosos ejemplos, como la fuente de la romana Plaza Navona o las piezas de Isamu Noguchi, en las que los artistas componen con agua ambientes de sugestiva belleza. En cuanto al plasma como estado material, no tengo constancia de que se haya utilizado. Sin embargo, podríamos memorar ese jocoso transporte en una ampolla de vidrio con *Aire de Paris* a Nueva York, para ser entregada a Walter Arensberg por su amigo Marcel Duchamp, al llegar a esta ciudad norteamericana como simbolización de la confraternidad de las relaciones entre los dos países separados por el Atlántico.

Cuando pensaba esta escultura me interesaba un material que se impusiera con rotundidad en el espacio, que fuera capaz de definir las formas propias de su concepción geométrica y además que garantizara un buen envejecimiento. Para desempeñar esta última característica, intervienen las propiedades microscópicas de la materia, pues precisamente será la composición de las moléculas de ésta, las que provoquen determinados enlaces o que éstos se rompan modificando las cualidades del sistema. La reactividad, la corrosión o la acidez, son propiedades químicas que intervienen también en la definición que tenga una escultura.

El escultor a través del diálogo que establece con la materia conforma la realidad. Sin muchas veces saberlo, se aproxima al entendimiento del concepto de «forma» propuesto por un filósofo del pasado como es Aristóteles. El pensador estagirita, siguiendo la tradición del pensamiento milesio, ve como característica fundamental de la materia su capacidad para recibir una forma. Tradicionalmente los escultores han actuado coincidiendo con este «hilemorfismo» aristotélico que convierte el estado en potencia de la materia, en una nueva realidad determinada por las formas que ellos imprimen al material. Y es que efectivamente para nosotros, la materia como elemento constitutivo de las sustancias individuales, es a su vez susceptible de ser dotada o transformada por una forma. La escultura contemporánea se interesa plenamente por los diferentes estados de la materia, utilizándola aprovechando las diferentes variedades que van desde sus momentos más originarios a los mas



Ilustración 7

transformados. Si bien este interés se muestra con más claridad en la escultura contemporánea, para mí resulta relevante y visionaria la actitud de un escultor como es Miguel Ángel, ante esta sensibilización hacia las posibilidades innatas de transformación de un material como en su caso es el mármol. El escultor florentino se adelantará en cuatro siglos a los planteamientos estéticos que centran su actividad en la valoración de determinados estados de la materia. Hasta Miguel Ángel, no podría citar un escultor que provocara intencionalmente y con claridad, la participación del material en el tema de la escultura. Sus esclavos de la Academia y sus

piudades son de piedra, de roca cristalina, mientras que las piezas de los otros escultores en cierta medida ocultaban el material, lo transformaban relegándolo a simple vehículo de lo que se quería narrar. En las del florentino las marcas de las herramientas, los surcos y los reventados del puntero, el peinado de las gradinas o el modelado de los cinceles se presentan tal cual, de forma directa, sin ocultarse para reproducir otros efectos, porque el no ocultar no solo esas marcas sino incluso las procedentes de la cantera de donde se arrancó el bloque, determinarán precisamente

ese carácter pétreo hasta entonces ignorado, que además nos hace reflexionar sobre esa persecución platónica propia de la escultura, que supone la superación de la materia sin renegar de ella.

En una dirección totalmente opuesta en relación a este aspecto, podríamos ver la obra conclusiva y las cajas metafísicas de Jorge Oteiza. En ellas el escultor vasco, intenta como alquimista que busca la piedra filosofal, materializar aquello que precisamente se ha visto tradicionalmente como contrario a la materia: el vacío. Sus piezas construidas en chapa de metal de pocos milímetros unidas ortogonalmente o desviándose ligeramente de esta relación angular, nos someten a un juego perceptivo de doble lectura, en el que a partir de la visualización del aspecto físico y real de la obra, nos vemos llevados a otra realidad donde se materializa lo no corpóreo desdibujándose progresivamente la fisicidad real de esas delgadas superficies soldadas. Este recorrido perceptivo es de ida y vuelta, por lo que mientras se mantiene la mirada la experiencia se completa en sentido inverso. Como escultor me es imposible definir la sensación de plenitud que me produce esta materialización del aire, los recortes espaciales dibujados, ese tomar peso de la nada, ese afirmar a partir del no. Podemos decir que Oteiza, como lo hizo también Duchamp, está trabajando en la frontera de dos medios que se diferencian por sus variaciones de energía cinética y potencial, en un territorio de difícil definición que a él tanto le gustaba (recordemos la construcción de su propia casa de Irún como condición para declararse el mismo animal fronterizo).

Recogidas a finales de los sesenta, son las imágenes en las que podemos ver a un jovencísimo Richard Serra lanzando desenfrenadamente plomo fundido, arriesgando su propia integridad física, sobre los rincones y las paredes de su galería de Nueva York, para una vez solidificado, poder dedicarse a componer con los bloques alargados de este metal, creando un hermoso paisaje en el espacio expositivo. En 1969 su obra *Casting*, estaba orientada a valorar estos aspectos matéricos a los que me estoy refiriendo. En ella, además de poner entre paréntesis la noción de los principios kantianos que conciben una obra de arte sujeta a la definición nítida de sus contornos, muestra la pura materialidad de ésta, aniquilando totalmente la voluntad de representación de algo que no sea ella misma. El escultor californiano, exhibe las posibilidades de aplicación plástica que tienen los diferentes estados de la materia, pero lo lleva a cabo haciendo un uso brutalista del material, atribuyéndole un valor ético que se desmarca de las corrientes y artistas contemporáneos que han pretendido una desmaterialización de la escultura.

4.2.3. El legislador

Dibujado este plano situacional, una vez estudiado el terreno de operaciones, así como observada por mi parte los intereses de las partes implicadas (dirección facultativa, empresa constructora y ministerio de justicia), comencé a elaborar mi propio proyecto para incluirlo en el mas general. Como ya he explicado, cuando atiendo a este tipo de trabajos suelo presentar una maqueta a escala, unos planos, unos estudios en perspectiva de la pieza propuesta, una breve memoria donde explico las intenciones conceptuales, el desarrollo técnico y un sencillo presupuesto.

Contando con las características del espacio ya explicadas, así como con el presupuesto asignado para la realización de la escultura, pensé que la intervención más acertada debía realizarse erigiendo un elemento vertical de una altura próxima a la de las paredes de vidrio que concretaban el patio y en una línea formal similar a la de las piezas que yo entonces estaba realizando en mi taller. Según mi opinión una vertical de esa longitud, sería un elemento ordenador y referente del edificio. Si adoptara la mirada de un físico, diría que con la escultura pretendía situar intencionadamente un centro de gravedad en el conjunto estructural del edificio. Como cuando los viejos olmos eran el epicentro de las plazas de muchas poblaciones castellanas, así quería yo que actuara mi escultura intensificando la vida del edificio; una altura de 10 metros, me parecía la adecuada para que los elementos vegetales incorporados en el espacio, no resultaran un impedimento en la perceptibilidad de la misma. El peso y la potencia que transmitiría una columna de acero de este tamaño, conseguirían sin lugar a dudas una transformación en el espacio arquitectónico original, dotando a la pieza de una consistente presencia a la vez que aprovecharía las características del edificio, para que se pudiera visualizar desde prácticamente todos los accesos o espacios de tránsito del mismo.

Como en otras piezas de disposición vertical, en ésta también me proponía establecer un hito ordenador espacial o elemento configurador de un lugar, haciendo realidad la significación que he dado a este término en párrafos anteriores. Este ejercicio configurador se hace más importante, cuando se trata como en el caso que me ocupaba de un trabajo asociado a una función pública. Me interesaba crear un lugar en el que se reforzaran cualidades que están presentes en mis piezas, buscadas durante el proceso de diseño y construcción. Equilibrio, armonía, movimiento, musicalidad, peso, densidad, tensión... son cualidades que coincidentemente estaban también incluidas en el pensamiento proyectado en la edificación.

Decidí inscribir la pieza por tanto en un prisma de 10 x 1,30 x 1,30 metros, utilizando para su construcción un material sumamente resistente a la intemperie como es el acero corten. Este material posee una estructuración química (se trata de una aleación siderúrgica con altos contenidos de cobre, cromo y níquel) que provoca que su oxidación tenga unas características particulares, protegiéndole de la corrosión atmosférica sin perder prácticamente sus características mecánicas. Su oxidación superficial, crea una película de óxido impermeable al agua y al vapor de agua que impide que dicha evolución del material prosiga hacia el interior del mismo. Esto se traduce en una acción protectora del óxido superficial frente a la corrosión, por lo que no es necesario aplicar ningún otro tipo de protección como puede ser la galvánica o el pintado. Pensando en la durabilidad que pretendíamos, este material encajaba en los propósitos que yo quería desarrollar. Por otro lado frente a otros posibles materiales como el bronce, el corten asimila mejor la soldadura como método constructivo, un procedimiento que se adaptaba perfectamente a la disposición y desarrollo de las formas geométricas que caracterizan mi trabajo. Para cumplir precisamente en la mayor medida de lo posible con este rigor geométrico exigido, la soldadura debía ser repasada en una operación posterior de rectificado de todo el volumen. También me seducía la idea de ese color suyo anaranjado, que vira hacia el marrón oscuro dependiendo de las condiciones ambientales que intervengan sobre el objeto. Al igual que los prunos del patio cambiarían su aspecto en función de la estación del año, modificando así nuestra percepción, me resultaba interesante incorporar un material meteorizable, considerado también biocompatible, que se integraría en cierta manera en los ciclos biológicos, adquiriendo o modificando sus texturas o sus pátinas en función de la meteorología y la edad de la obra. La oxidación de color cambiante según la estación del año y la edad de la pieza, podría ir recubriendo su superficie sin ir en detrimento de su función protectora. Al acabar la pieza me interesaba mantener dicha oxidación, para así conseguir un contraste explícito con los materiales de construcción del edificio, con los cantos del suelo y con la jardinería que se iba a incorporar. Pensaba que el carácter más opaco y también porque no, más orgánico y cálido del óxido, combinaría eficazmente con ese carácter más industrial, brillante y frío de los módulos de aluminio y de los cerramientos de vidrio de la construcción de los arquitectos. El tono más oscuro del acero contrastaría gratificadamente también con la luminosidad de los cantos rodados de la pavimentación.

Todas mis piezas verticales comparten referencias formales relacionadas en cierta medida con lo arquitectónico. Sin embargo en los últimos trabajos que estoy



Ilustración 8

realizando y en éste en concreto, existía también un interés por aproximarme a la constitución de la figura humana, para interpretarla ajustada a mi forma de proceder constructivo. La presunta humanización que confiero a estas piezas, probablemente influida por la concepción escultórica de Miguel Ángel en sus obras que considero más interesantes: los esclavos, el Bruto y las últimas piedades, es una excusa más para continuar el desarrollo geométrico que plantea mi trabajo. En ellas no existe ni reconocimiento anatómico, ni fidelidad morfológica evidente, se trata de abstraer geométricamente en diferentes materiales, los ritmos, los movimientos, las proporciones o los gestos que puedo observar en el ser

humano apasionado. Las triangulaciones aplicadas a partir de las aristas, la utilización de planos oblicuos, han quebrado la estructuración ortogonal presente en mi obra anterior, incorporando a la vez un mayor carácter cinético. La erectilidad de estas heterodoxas figuras asimila mediante estas maniobras, la flexión y la torsión de su silueta. Para esta ocasión se me ocurrió añadir, casi anecdóticamente, un pequeño símbolo geométrico o detalle, que hiciera referencia a la identificación que buscaba, con unas connotaciones significativas derivadas del uso al que estaba destinado el edificio.

Vengo observando que mi modo de proceder en la concepción de este tipo de piezas se asemeja al del orfebre vienés del siglo XVI afincado en Nuremberg, Wentzel Jamnitzer. En los grabados incluidos en su obra *Perspectiva corporum regularium*, vemos como interviene los cinco cuerpos regulares o sólidos platónicos a partir de la modificación de sus vértices y de sus planos. Coincidimos ambos, en pretender hacer efectivas las posibilidades estéticas del material y de la forma, cuando la luz incide sobre sus superficies.

Por supuesto que mis trabajos siguen teniendo ese fundamental carácter abstracto con el que me he ido expresando durante mi trayectoria como escultor, en ningún caso me interesaba perder el misterio que permite la abstracción; por lo que esta humanización se hace posible en la apariencia física de la pieza de forma sutil. No existe en estas piezas un interés por reproducir la anatomía en sentido riguroso, sino que he intentado trasladar ritmos, movimientos, proporciones o gestos que se

dan en el cuerpo humano a un cuerpo de madera o metal con forma esencialmente geométrica. Y es que en el diseño de estas piezas, el dibujo que las dio forma es una representación de una idea que se abstiene de reflejar fielmente las apariencias formales de la imagen de la que procede, es por tanto una interpretación libre atendida desde la subjetividad propia de mis intereses. Como interpretaciones que son, debo decir que ofrecen mas información sobre la estructuración de mi pensamiento que sobre la referencia a la realidad que las originó. El diseño que las definió, justifica el origen del dibujo como descubrimiento de configuraciones que de manera mas o menos transparente nos remiten ficticiamente a una realidad diferente a él. Estas determinaciones, me resultaban útiles e interesantes para diseñar una escultura que encajara en un espacio en el que se iba a administrar la ley.

El legislador fue el título que elegí entonces, para darle a la obra que en la maqueta y en el modelo, realizados ambos en madera fueron incluidos en el proyecto que a finales del mes de noviembre presenté en el ministerio de justicia. En ella deseaba conjugar los dos tipos de percepciones más usuales en escultura: la visual y la háptica. Sin quitarle importancia a la vista que ya he dicho que es fundamental, reconozco que ésta requiere de la colaboración con otros sentidos para alcanzar su plenitud. A partir de esta colaboración, buscando otros contactos con la realidad, encontraré sensaciones de solidez, resistencia, dureza, peso... muy interesantes para mis propósitos. Antes de que la mano acaricie para confirmar, la mirada reclama la acción de ésta acercándose y haciéndose ella misma táctil. De ese modo los ojos

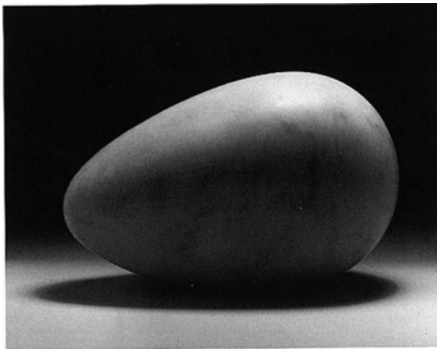


Ilustración 9

tocan las superficies al igual que las yemas de los dedos después se deciden a palpar, pudiendo verlas cuando las recorren buscando el reconocimiento de sus cualidades. Con el tiempo, he observado que la verdadera percepción no es una aplicación independiente de los aparatos sensitivos, sino una convergencia de los sentidos orientada a conseguir una acción común.

Fueron los textos de Lactancio cuestionadores de los espectáculos visuales, los que primeramente me hicieron caer en la viabilidad perceptiva que pudiera tener un arte plástico destinado a los no videntes. El pensar en una escultura para ciegos (el que no puede ver con los ojos igualmente posee una espacialidad de la vida concreta y delimitada), como hizo Brancusi en aquel maravilloso mármol blanco de pequeña

dimensión de 1920 (*sculpture pour aveugles*), nos lleva a confirmar la importancia que tienen nuestras manos y nuestro cuerpo, al contactar con volúmenes, formas y superficies, para llegar a un conocimiento más preciso y pleno de una escultura. Si la frecuentemente percepción pictórica finaliza en lo visual (entre las raras excepciones que se separan de la cualificación propia del medio, podríamos citar las intenciones de uno de los pintores actuales que mas me interesan, Sean Scully: *«Yo esculpo el color. Quiero que cuando la gente se acerque a uno de mis cuadros le apetezca acariciarlos...mi tratamiento del color es escultórico y vital. Yo esculpo el color. También lo hacían Ribera, Zurbarán o el propio Tiziano»*) (12), la escultura tiene que ser sentida e intelectualizada corporal y físicamente. La escultura es real y el objeto palpado se impone justamente como positivamente existente. Es parafraseando a Barnett Newman: *«aquello que nos molesta para ver un cuadro»*. Subrayo esta frase, porque desde su extrema elementalidad nos procura una certera y grafica apreciación de la esencia de lo que se trata de describir. Mi escultura se debía significar en el mundo físico que es donde se desenvuelve, porque no existe mejor prueba de la existencia de la realidad, que el impacto de nuestro cuerpo con los objetos que nos rodean. Por eso el proyectar cualificaciones físicas sobre la pieza llevaría a reforzar su efectividad.

Ciertamente en mi obra hay un interés manifiesto por lo táctil y lo físico, evidenciado por la sencillez formal, potenciado por la conformación que le doy a las superficies o al material elegido. El volumen, la textura en nuestro caso, al ser una pieza pensada para ser construida en acero mediante amplios planos, nos invita a recorrer con la mano las superficies, a buscar incluso el contacto físico con ella. Podría ocurrir lo que me contaba un amigo que hacían los ejecutivos de una empresa, cuando se abrazaban a una de mis piezas de madera antes de iniciar la jornada laboral, quizá en busca de la transmisión de energía necesaria para cumplir con las obligaciones diarias. No es casual esta anécdota, dado que la metáfora que anuncia la obra de arte como acumuladora y transmisora de energía debido a su densidad, también ha estado presente en mi concepción de lo escultórico. El acero al oxidar es un metal que parece ampliar su densidad, fortaleciéndose matéricamente; aparenta cargarse de energía potencial, que admite la posibilidad de transformarse en cinética en cualquier momento. Desde este punto de vista es inevitable no pensar de nuevo, en las posibilidades de cambio de los sucesos que conforman la realidad de potencia a acto, presentes en la metafísica aristotélica. Superficie, volumen, densidad, gravedad son fenómenos tan visuales como hápticos, por tanto el escultor que trabaja con ellos debe tener en cuenta las dos formas de percibirlos. En la percepción visual son los ojos los responsables, en la háptica nuestro cuerpo y nuestras manos

juegan un papel fundamental. La colaboración entre mano, mente y ojo resulta imprescindible en el proceder de nuestro trabajo.

«Sin el tacto, nuestro yo vertical y nómada no sabría cómo abarcar de un roce el mundo» (13) nos dice Henri Focillon. Porque este sentir la materia confirma y asegura lo que la vista observa, ampliando de ese modo de una forma categórica nuestro conocimiento de las cosas. Se cuenta que muchos ciegos desarrollan tal sensibilidad con las manos, que son capaces de reconocer tocándolas, las figuras de una baraja de naipes por el espesor y distribución de la tinta de estampación. Esta resbaladiza dimensión, no sería posible sin un eminente desarrollo de la tactilidad. La mano colabora como sentido en el conocimiento de la realidad y el arte puede obtener beneficio de dichas posibilidades cognitivas.

La mano como elemento anatómico sensorial cumple en el escultor una función imprescindible, sus movimientos, como explicita Heidegger colaboran en la configuración del pensamiento: *«Toda acción de la mano está enraizada en el pensamiento»*. Esta capacidad se resuelve con más determinación en el trabajo que yo realizo, pues al fin y al cabo las herramientas que manejo, las hachuelas, gubias, cinceles, pinzas de soldar, amoladoras, no son otra cosa que prolongaciones de mis manos. Durante años las he ido adiestrando con paciencia para realizar ciertas diligencias especializadas, encaminadas a optimizar las operaciones y estrategias constructivas que requiere la actividad a la que me dedico.

También el movimiento de nuestro cuerpo es esencial para efectuar una percepción háptica de la realidad, tan relevante como es la luz para la visión. Contando con esto, es importante conseguir que la escultura estimule la circulación del espectador a su alrededor. En mi pieza, el aspecto cinético es provocado a través del uso de los planos oblicuos, que rompen con la ortogonalidad de lo que en principio hubiera podido ser un prisma. A partir de aquí, creo que la cualifico a través de esas torsiones o flexiones en la forma, con ese movimiento al que hago alusión, que además está correlacionado con armonías y ritmos similares a los que se identifican con nuestro propio cuerpo.

Y es que quizá el arte no sea otra cosa que una transmisión de energía, ya que esta energía es la que nos posibilita rebasar los límites de nuestra realidad para llevarnos a otros lugares más sugerentes.

Ya he dicho que *El legislador* pretendía ser una pieza vertical de carácter absolutamente abstracto, pero con ciertos guiños dirigidos a determinadas cualidades propias de lo antropomórfico que ya se anuncian en su propio título. Dadas las características significativas del espacio en el que se iba a ubicar, me propuse diseñar una forma que hiciera referencia a una temática, que ya había sido tratada también por algunos de los grandes maestros de la historia. El tema de la ley, creo que está perfectamente concretado en la figura de un gran legislador como fue Moisés. El ejemplo más significativo de esta concretización, es sin lugar a dudas la estatua de Miguel Ángel instalada en *San Pietro in Vincoli*. En ella se representa el poderoso vigor que identifica a este hombre de ley. Mi pieza también pretende reflejar este vigor, estableciéndose como silueta abierta y móvil en un sentido y constituida por líneas severas, axiales y cerradas, que por otro lado subrayan la estabilidad consciente en que se apoya tanto ella misma como el espíritu del personaje que sirve de referencia. No es de extrañar que esta figura histórica haya sido una referencia en el desarrollo del proyecto, pues también en estos últimos trabajos de inspiración antropológica, como dije mas atrás, he tenido presente una parte de la producción del artista florentino. Precisamente puede que fuera la persuasión plástica y matérica que ejercen sobre mí sus piezas, uno de los motivos que me acercaron a la figura humana como posibilidad constructiva. También yo, estoy intentado dotar a la materia de ese potencial innato que la puede caracterizar tratándola con la resolución necesaria. En las piezas de mármol de Miguel Ángel se combina la reflexión analítica, con una pujante actitud emocional, que sacude al espectador con la misma intensidad con que el artista agitado las talló en la dura piedra.

Sigmund Freud diría del Moisés: «ninguna otra escultura me ha producido jamás tan poderosa impresión» (14). Ese ímpetu de la expresión que tanto turbaba a Freud haciéndole sentirse infiel y culpable, me interesaba trasladarlo a la expresión de mi pieza, creando entonces un sentimiento contradictorio en el espectador de atracción y rechazo. Porque realmente a este caudillo, el pueblo de Israel le veneraba, pero también le esquivaba dada la rectitud de sus exigencias. Y es que en el mismo momento que le representa Miguel Ángel, el personaje domina con un inmenso esfuerzo su agitación interior. En esta escultura intento hacer presente la interiorización de la situación, asumida por Moisés, mostrándole como guía de la humanidad, que consciente de la transcendencia y sacrificio que supone ajustarse a la ética, ve como sus indicaciones, dirigidas a conseguir lo mejor, son incomprensibles y rechazadas por la mayoría de su pueblo. Ejemplar resultaba entonces para mí esa

insuperable energía contenida transmitida a la figura. Pues ésta es capaz de dominar la cólera que en un primer momento le puede causar el pecado, para salvar la ley y desde el sosiego actuar justamente y con ecuanimidad. En este sentido esta figura de mármol podría diferir de la que nos presenta el antiguo testamento, influido el autor por su pensamiento reformista que anhelaba una realidad más justa, donde progreso y humanismo fueran las directrices del mundo.

La figura de Moisés representa de forma ejemplar al hombre de ley. Al individuo que como otros personajes históricos como Sócrates, sitúan la legalidad y sobre todo la ejemplaridad moral en el más alto escalafón de sus prioridades. Ambos son personajes que resaltan la importancia que tiene el cumplir con las leyes, para conseguir el beneficio y la prosperidad de los pueblos. Moisés será el encargado de comunicar unas pautas de comportamiento (los mandamientos) de carácter universal, que además han orientado e influido en gran medida en las legislaciones que se han ido sucediendo a lo largo de la historia. En el texto bíblico donde se narra su vida, vemos como una vez que los israelitas se constituyen como pueblo, se exige como necesidad prioritaria el establecimiento de unas pautas de comportamiento que regulen la convivencia. No es posible evolucionar ni desarrollarse como civilización sin unos modelos de convivencia definidos. A este respecto, mi admirada Patti Smith en la entrega del Premio Cervantes a Nicanor Parra en el 2012, hacía referencia a la necesidad de un orden, para que fuera después posible esa anarquía que tanto nos seduce a los artistas, y que resulta tan necesaria también en nuestro campo de operaciones. Este carácter ácrata parece germinar para dirigirnos a desaprender lo aprendido, porque para un artista es también importante olvidar. No sabiendo lo que constaba como aprendido, superamos nuestro conocimiento; es una forma más de encontrar ese resquicio de libertad fuera de lo pautado que nos hace ser mas nosotros mismos. Rechazar lo reglamentado, intentar hacer las cosas como si se realizaran por primera vez nos sitúa en un contexto apropiado para crear.

A pesar de mi escepticismo reconozco que muchas de las pautas de comportamiento que este personaje bíblico nos propone, no han perdido todavía su vigencia. Me interesa ese fuerte carácter con el que se ha distinguido el retrato del personaje, su poderoso temperamento, su sentido de la justicia, su responsabilidad a la hora de actuar en consecuencia, de acuerdo a las circunstancias que intervienen en nuestra vida. La agitación interior ante la injusticia, el desasosiego que debe suponer a veces aplicar la ley, aunque se observe con claridad la necesidad de

utilizarla, el control personal y la toma de decisiones eficaces ante determinadas situaciones, son cualidades que valoraba. Por ello manteniendo la vocación abstracta de mi obra, he intentado traducir estos sentimientos e ideas en elementos compositivos, estructurales y plásticos que expresen el sentir al que quiero hacer referencia. Es una pieza que en su movimiento recoge determinadas posibilidades similares a las de nuestro cuerpo. El sistema de organización compositiva y de proporción nos alude a él, sin embargo en ningún momento la configuración se resiente de ese carácter puramente abstracto y geométrico propio de mis realizaciones. Desde hace años me he adscrito a las líneas de pensamiento que consideran que el manejar los elementos básicos de la forma puede ser una estrategia de suma utilidad. Pero en la aplicación de esta racionalización estructural y geométrica, no puedo obviar el dejar abierta una actitud emotiva con bastantes dosis de subjetividad.

4.3. Resultados

4.3.1. Aproximaciones. Negociaciones. Proyección

A finales del mes de noviembre presenté la maqueta en el ministerio de justicia junto con el resto de la documentación (planos proyectivos de la pieza, perspectivas axonométricas, memoria y presupuesto). Tanto a los arquitectos como a los funcionarios del ministerio les gustó el perfil que tenía el proyecto; rápidamente visualizaron la posibilidad de contemplar la pieza desde casi todos los lugares del edificio, así como la capacidad de ésta para reconducir el orden del patio. No obstante en aquella reunión se revelaron ciertos inconvenientes, que gracias al asesoramiento de un buen amigo con formación técnica tenía previsto que surgieran. El primero tenía que ver con el posicionamiento de la pieza en el patio. En un principio, yo la había colocado en un lugar previsible más o menos centrada en el espacio abierto donde pretendía instalarla. El sitio resultaba adecuado pensando en lograr una percepción óptima, pero era demasiado convencional, elegido con la intención de evitar que el proyecto suscitara desconcierto y que no fuera admitido por los técnicos que debían dar el visto bueno.

La problemática que planteaba esta primera disposición de la escultura derivaba de la considerable dimensión que le había dado, pues con el material escogido (acero corten) y el espesor necesario para que su aspecto físico fuera el idóneo, calculaba que



Ilustración 10

la pieza pesaría algo más de 6000 kilogramos. Este peso no podría ser soportado por el suelo, pues al haber una gran cámara de aire debajo de él, éste se hundiría al apoyar las seis toneladas en una superficie de tan solo 130 x 130 cm. La solución posible para mantener esta posición, sería construir un pilar de apoyo oculto justo debajo, pero como yo conjeturaba, esta operación supondría un implemento considerable a la partida de presupuesto destinada a obra cultural del edificio, lo que de ninguna manera estaba contemplado.

Como era previsible, fueron los propios técnicos del ministerio los que me sugirieron la posibilidad de colocar la pieza sobre uno de los alcorques en los que se



Ilustración 10

iban a plantar los árboles, pues debajo de estos huecos sí que se habían colocado unos pilares, que a falta de que nos lo confirmara la ingeniería contratada por la dirección de obra (como pocos días después hizo), todos creían capaces de soportar el esfuerzo. Al recibir esta noticia pronosticada, no pude decir otra cosa que la idea me parecía magnífica, porque además la composición del conjunto mejoraría dinamizándose, al romperse la rigidez de mi primera propuesta. Con esta información decidí situar la escultura en un alcorque próximo a mi diseño inicial, pero alejándola un poco más de la entrada principal del edificio, de modo que las personas que entraran en él la pudieran ver en toda su longitud desde el primer momento.

La segunda cuestión que convenía estudiar, era la dificultad derivada de la instalación de la pieza en el patio. El problema consistía en salvar la altura del edificio, con una escultura de mucha longitud y peso en un recinto donde el acceso era difícil, pues la grúa que realizara la operación se debía posicionar a casi 60 metros del alcorque receptor. La operación exigía una gran responsabilidad, pues cualquier error de cálculo podría suponer unas consecuencias nefastas. Se podría haber optado por seguir otra estrategia, transportando la escultura en dos partes y montándola allí, habiendo sido instalado previamente un sistema de andamiajes que permitiera esta operación. Esta posibilidad me parecía muy arriesgada. No quise olvidar que estábamos realizando un prototipo, en el que podrían surgir inevitablemente problemas no esperados, que complicarían mucho la construcción fuera de un taller en donde el equipamiento de medios no estaba garantizado; además esta operación suponía elevar los costes de producción como consecuencia del traslado de operarios, materiales y herramientas fuera de su espacio habitual de trabajo. La pieza debería estar totalmente finalizada antes de ser montada, pero puesto que esta compleja operación de instalarla se escapaba de mi trabajo como escultor, se me sugirió que una vez dado el visto bueno oficial de la obra, antes de firmar el contrato, negociara con la empresa constructora su gestión de montaje, cediendo una parte del dinero presupuestado para la realización de la escultura. Como no deseaba asumir competencias que no me correspondían y quería actuar en consecuencia, aprobé la propuesta y en los meses posteriores llegué a un acuerdo con la constructora, de manera que, reduciendo mi

factura, ellos se responsabilizarían de todo el proceso de transporte e instalación una vez que la obra estuviera finalizada y abandonara el taller de fabricación. Todo material accesorio que se le añadiera, o cualquier requerimiento o gasto necesario para su montaje: placas de anclaje, cimentación, ganchos auxiliares soldados, cáncamos roscados de suspensión, transporte, grúa, gestiones municipales y permisos de cortes de tráfico... correrían a cargo de la constructora, responsabilizándose ésta de cualquier posible accidente que supusiera un deterioro a la escultura, al edificio, a la vía pública o a terceros. No obstante, como yo era el primer interesado en que todo se desarrollara de forma impecable, minimizando por no decir anulando cualquier clase de riesgo que pudiera perjudicar a *El legislador*, encargué a la ingeniería que contraté para dirigir el desarrollo técnico de la construcción, que supervisara y elaborara al mismo tiempo un plan de instalación, para facilitar a la empresa responsable unas directrices óptimas.

El origen de la maqueta y el boceto para este proyecto, estaban en una escultura de madera de roble titulada *Saturno* de 320 x 35 x 35 cm que había realizado hacia unos meses. Ejecutando algunas variaciones formales y de proporción, y añadiéndole un elemento suspendido en la parte superior que intentaba sugerir las tablas donde está escrita la ley de Moisés, diseñé mi proyecto. Esta pieza, como ya he comentado, se incluye dentro del grupo de obras que constructivamente se apoyan en una geometría, en la que se combina un sentido arquitectónico con otro antropomórfico. En ellas, partiendo de los prismas de roble o de iroko que recibo del aserradero, dibujo sobre las caras ortogonales de mayor dimensión las rectas que me sirven para realizar las triangulaciones que suprimen las aristas iniciales, rompiéndose entonces la estabilidad y la rigidez del bloque original.

Aunque en alguna ocasión lo he hecho, trabajar directamente el bloque sin estudios previos significa arriesgar tiempo y material, ya que actuando de este modo podemos encontrarnos con sorpresas que no siempre son de nuestro gusto. Las maquetas o los estudios gráficos a escala nos facilitan una operativa más ágil, permitiéndonos visualizar las problemáticas conceptuales que tenemos que resolver, al mismo tiempo que evitan la decepción que nos podría ocasionar llegar a destinos equivocados. Los escultores, por las características de los procesos técnicos en los que nos vemos involucrados, frecuentemente trabajamos con este tipo de modelos, especialmente cuando se trata de proyectos de grandes dimensiones. Dentro de la escultura del siglo XX, citaré a dos referentes esenciales por su proceder en la forma

de entender lo escultórico a partir de modelos que orientan la investigación espacio-tiempo- materia. Estos dos artistas son Jorge Oteiza e Isamu Noguchi. El guipuzcoano a partir de 1950 comenzará a trabajar en series experimentales a base de pequeños modelos de yeso, pero será a partir de 1956, cuando le ceden como estudio los locales del edificio de Nuevos Ministerios de Madrid, entonces en construcción, con motivo de su proyecto para la bienal de São Paulo, cuando diversificará la utilización de todo tipo de materiales: tizas, hojalata, alambre, madera, barro, vidrio, cartón... para así desarrollar sus familias experimentales, destinadas a investigar los diferentes aspectos que desde su opinión problematiza la escultura: módulos de luz, sólidos abiertos, construcciones vacías, cuerpos poliédricos, encadenamientos en el espacio, desocupación de la esfera, linealidad estructural...



Ilustración 11

Para Noguchi, el espacio era el elemento primordial sobre el que debía trabajar el escultor. Para estudiar la intervención en él, construyó unas preciosísimas maquetas que le servían para materializar y jugar con significaciones y percepciones vinculadas a una imagen de este concepto, próxima a la ritualidad tradicional oriental. A través de estas meticulosas y esmeradas maquetas realizadas normalmente en una escayola de mucha dureza, estudiaba los problemas de escala, convencido de que el tamaño idóneo de la escultura no solo consistía en dimensionar al límite, sino más bien en encontrar la sencillez formal que ilumine el espacio de nuestras aspiraciones. En ellas aplicaba su lenguaje formal de cubos, pirámides, prismas, secciones circulares, estelas... aproximándose a los antiguos monumentos megalíticos.

Espacios virtuales, modelado de sólidos, maquetas y modelos preparatorios, son algunos de los nombres que se han dado a estos artefactos. Gracias a ellos se analizan los problemas, se despejan las vías de trabajo, se exploran las futuras direcciones a seguir, algunas de las cuales se recorren hasta concluirse, mientras que otras se abandonan por diversas causas al no ser capaces de vislumbrarles un final. El uso del término «maqueta» en castellano es realmente nuevo, influenciada nuestra lengua por el francés y el italiano se introducirá en el siglo XX, sustituyendo a la palabra «modelo» originaria del XVI. Con ellas podemos manifestar nuestras intuiciones más imprevisibles, nuestra imaginación excesiva, pero también nuestras más afianzadas certezas. Finalmente, los modelos que

más nos satisfacen respecto a las investigaciones tratadas, podrán ser trasladados a un material definitivo o a una mayor escala. La maqueta tiene en ciertos aspectos una aplicación similar a la del dibujo, sirviendo ambos procedimientos para estudiar, preparar o replantear obras más importantes. Pero mientras el dibujo es un medio compartido por múltiples disciplinas, las maquetas se ciñen más al mundo de la arquitectura o la escultura.

En los años 80 el valor de esta herramienta de trabajo será revisado por un creciente número de artistas, que materializarán su obra adoptando las escalas y la factura constructiva similar a la empleada en la construcción de maquetas. Con la particularidad de que muchos de ellos, al no sentir la necesidad de ampliar sus trabajos para trasladarlos a otra escala, han convertido lo que era un recurso y un medio en casi un género de la escultura. Tomas Schütte, Wolfgang Laib o Miquel Navarro, son algunos de los ejemplos que incluiríamos en este grupo de creadores.

A partir de esta revalorización de las maquetas, se desarrolla muy frecuentemente un interés por realizar estos artefactos, sobre todo en el campo de la arquitectura, con fines excesivamente expositivos, perdiéndose entonces el carácter especulativo e investigador realmente bello y auténtico que los hace interesantes. Siendo escultor, no creo que sea aconsejable tanto en el dibujo como en la maqueta perder de vista el carácter mediático, aunque esa mediación que tengan ambos pueda ser diversa. Me agrada sobre todo ver, en los rasguños que traza Giacometti sobre papel o en el modelado de las maquetas del mismo Noguchi, como ambos autores se aproximan, estudian y configuran el espacio que abrirá nuevas posibilidades a sus trabajos posteriores. De alguna manera si ese carácter procesual se pierde, su interés queda debilitado. La maqueta no puede perder su entidad de simulacro, de artilugio espacial homotético de la realidad.

Estas maquetas, aun contando con las posibilidades virtuales que hoy ofrece la informática, se instauran como elementos esenciales para el escultor en obras de esta condición. Pues además de al ojo, se dirigen a la mano y al cuerpo con atrevimiento y determinación. Nos sirven para movernos imaginativamente por el espacio donde se ubicarán las esculturas, sintiendo su carácter material, su forma, su presencia gravitatoria, la iluminación que reciben, su textura...provocando una intimidad diferente, para mí más verídica que la que puede procurar un ordenador. Ocurre algo similar cuando con la punta bien afilada del grafito acariciamos la arista

que simula una línea producto de la intersección de dos planos. Mano, ojo, herramienta e imaginación constituyen tres elementos esenciales en la constitución del proyecto.

Para este trabajo preparé dos estudios volumétricos lo más esmeradamente que pude según mi manera de trabajar, pero sin perder de vista ante todo el carácter procesual que debían contener. El primero fue un modelo de madera de alep de 478 x 65 x 65 mm, que ya planteaba las formas de la pieza que se construiría a mayor tamaño. El alep es un material con una densidad adecuada para conseguir tallándole la claridad formal que pretendo. En el otro estudio (imagen nº 10) realicé una escenificación a escala aproximada 1/100 de lo que yo denominaba «*el claustro*», situando la pieza en la posición inicial que ya he comentado que por problemas de carga se tuvo que modificar. En esta escenificación hice una simulación de los árboles y de los paños de vidrio que cerraban el espacio. Se trataba de dar una idea del funcionamiento de la pieza utilizando los tres ejes de coordenadas y no solamente los que se refieren a las direcciones que definen la horizontalidad como se hace en bastantes de estos modelos. En este caso la vertical de la pieza era la dimensión dominante, por tanto se hacía imprescindible su relación con la altura del cerramiento, con el posicionamiento y la altura de los ciruelos de jardín, así como con la dimensiones del rectángulo que dibujaba la planta del patio.



Ilustración 12

En el desarrollo de nuestra historia del arte, se ha establecido una más o menos estrecha relación entre los trazados sobre una superficie plana, ya sea ésta el papel, el muro o el propio suelo sobre el que se va a levantar la construcción y la materialización de estos pensamientos cuando se convierten en realidad tridimensional. El delicado papel ha sido el soporte elegido con frecuencia cuando los artistas hemos dibujado. Nos permite maniobrabilidad, facilidad de manejo, de transporte, de almacenamiento... El carácter propio del dibujo es efímero frente al de la escultura, como los trazados que desaparecen con el tiempo del suelo del taller una vez que han cumplido su función, o todos los papeles que según se van delineando se dejan caer también al pavimento y después acaban en el cubo de la basura, cuando en ciertas ocasiones no queda más remedio que barrer. Miguel Copón percibió esta realidad cuando visitó en cierta ocasión mi taller: *«En el suelo del estudio de Jorge quedan huellas de la posición que las piezas han tomado durante su construcción: bocetos, patrones de medida, esquemas...que en alguna ocasión ha resaltado en blanco y crean un nuevo diálogo con la pieza acabada, como el de una huella con el recorrido completo, como el de un resto con el proceso que lo ha desencadenado»* (15). Yo he participado en esta usanza y he sido testigo también de cómo otros escultores procedían igualmente. Recuerdo cuando realizábamos el *Memorial a las víctimas del 11-M*, como mi maestro y amigo Miguel Ángel Sánchez con un grueso grafito, respetando la escala de las siluetas, dibujó su alzado en el pavimento, para que el trazado sirviera de patrón del armazón de acero que había que construir previamente a modelar las figuras. Estoy convencido que la tarea más verídica del escultor consiste en dibujar: abocetar ideas en la parada del autobús, en los márgenes del libro de lectura que te acompaña, en un bar sobre una servilleta mientras disfrutamos de un buen vaso de vino, sobre un pupitre en una reunión que te aburre y a la que ni siquiera has llevado material. Dibujar patrones de construcción sobre las paredes o el suelo del taller, trazar planos que indiquen las características de las especulaciones que bullen en tu cabeza, para que de esa forma se pueda viabilizar su construcción, especular con perspectivas falseadas sobre papel que reflexionan sobre el incierto devenir de la escultura...

Como comenta John Berger, los dibujos son notas tomadas en un papel cuya virtud deriva del hecho de que son diagramáticos. Hay en el texto *Sobre el dibujo* de este autor (16), una reflexión acerca de la diferenciación entre dibujo y su compañera bidimensional, la pintura que me parece sumamente esclarecedora. Para este escritor londinense, el carácter ilusionista de las pinturas determina la posibilidad de que un

animal las pudiera leer, mientras que la diagramática de los dibujos hace que este mismo animal nunca los pudiera confundir. La obra de los escultores como la de los arquitectos, es producto de ese encuentro dialéctico que oscila entre el plano y el volumen. Efectivamente, la cualificación esencial de los dibujos se muestra ante todo como proyectos trazados en el papel, que esperan convertirse en realidad. Como imprevisibles «Giufás» sicilianos, manteniendo su fragilidad se pueden convertir en proféticos anunciadores de futuro (17). Porque en la personalidad de «Giufá» conviven los opuestos extremos, en ella se topan oposiciones inconciliables, lo tonto y lo astuto, lo débil y lo fuerte, la tristeza y la carcajada; manteniendo esta impostura, sonriendo como un «Giufá», el dibujo es capaz de convertirse en visionario catalizador de una serie de necesidades que ningún otro método podría predecir tan justamente. Como el Cándido de Voltaire pueden destrozar lo establecido, cuestionando la realidad para desde su humilde estado anunciar el progreso.

Además de los modelos tridimensionales, tracé a escala sobre un papel Torreón de 100 x 70 cm, unas proyecciones diédricas y unas perspectivas isométricas a escala 1/20, en las que se visualizaba la escultura en diferentes posiciones, aplicándole giros de 90°. Alzado, planta y perspectiva en la tradición académica arquitectónica eran consideradas tres ideas, tres formas de pensar la arquitectura, puesto que esta tradición concedía mayor importancia a la visualización mental del edificio que a su posterior representación. Vitruvio ya eligió dos de estas proyecciones como esenciales para alcanzar un fin constructivo, pues para el arquitecto de Julio Cesar, «Ichnographia», dibujo de la planta o huella y «ortographia» o alzado, deben ser completados por una perspectiva aun no convencional a la que denomina «scenographia», haciendo alusión directa a lo que se debe representar. Tradicionalmente para los arquitectos la planta ha sido la proyección mas prodigada, llegando a llamarla «forma», «descriptio» o «imago», pues la definición que procura esta proyección constituía el primer paso para iniciar una construcción. Sin embargo para nosotros los escultores no existen proyecciones preferentes. En mi caso esta proyectividad significa una gran ayuda organizativa para llegar a la definición de los objetos tridimensionales que diseño, pero en ella contribuye, también el perfil junto a las dos proyecciones referidas por Vitruvio. Existen trabajos de algunos compañeros en que estas proyecciones se multiplican, provocando de ese modo una pérdida de la referencialidad proyectiva prioritaria. Suelen ser ejercicios en los que el proceso está más abierto dejando un mayor espacio a la intuición y a la improvisación.

scale: 1:1000

Трёхмерная модель здания "Дом будущего" в Москве.
 План 1:1000

401

gráfica de dos libros como son *La Odisea* y *La Ilíada*, así como en los retratos de Marco Antonio o Marco Catón, tan del gusto de este bronzista y humanista nacido en Salerno.

Sin un punto de fuga definido, utilizando la planta y dos alzados como referentes para trazar las paralelas que configuran el aspecto volumétrico de los objetos, esta perspectiva paralela parece negar la existencia del espectador, admitiendo la realidad de lo representado independientemente de él. Las ventajas evidentes con respecto a la perspectiva cónica, es que al situar el foco fuera del espacio representable y considerando las fugas paralelas, obtenemos una mayor objetividad del cuerpo

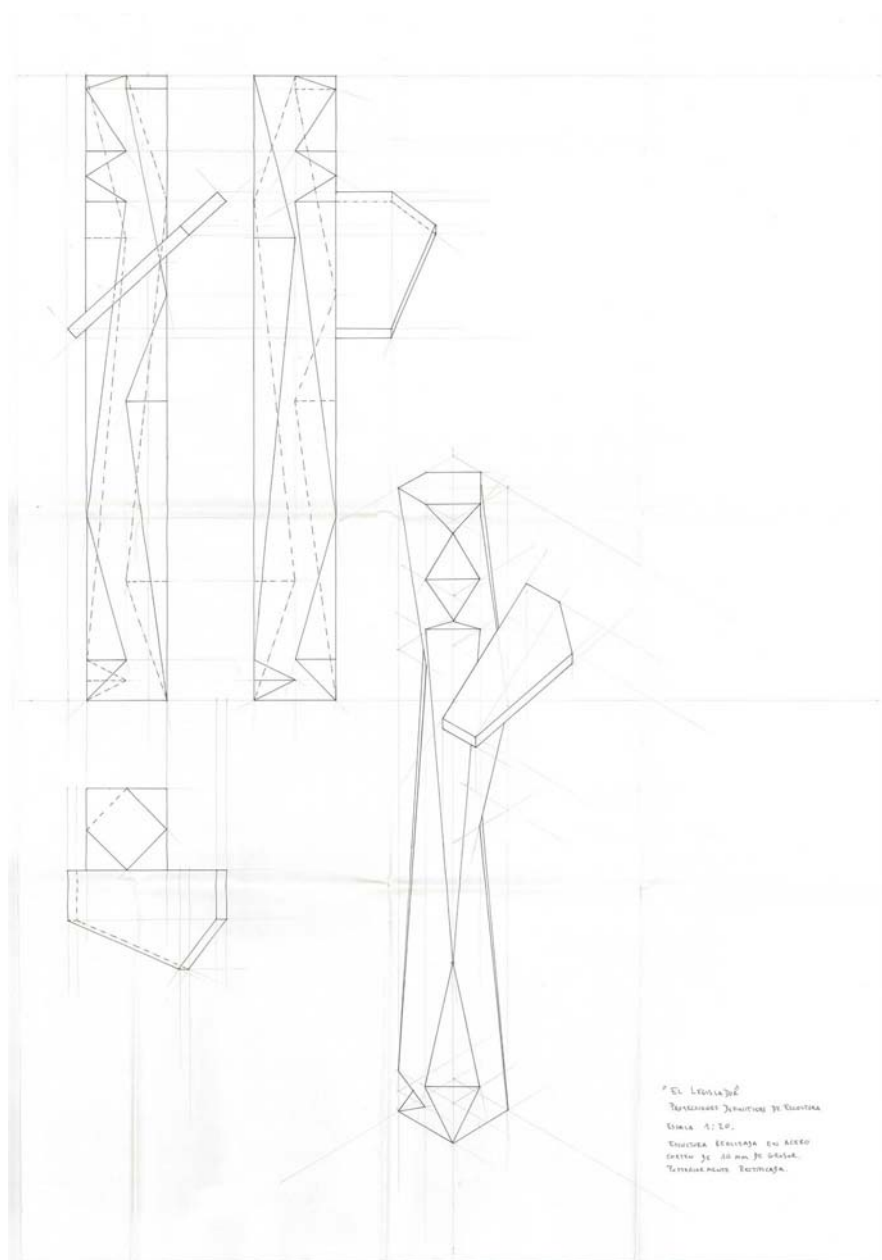


Ilustración 14

representado. Se sitúa entonces como idónea para dar con exactitud instrucciones, que permitan identificar, representar y tomar medidas de lo que está dibujado sobre el papel. La representación total del cuerpo nos permite verlo globalmente y sin fraccionamientos, sin renunciar a una explícita e inequívoca comprensión y determinación de la forma. Se trata de un sistema objetual, así nos lo muestran las representaciones de cuerpos sólidos realizadas por el mismo Leonardo para el libro *La Divina proporzione*, escrito por su amigo el fraile franciscano Luca Pacioli. Estas cualidades le otorgan un papel primordial para realizar estudios de ingeniería, o en mi caso particular para tratar de proyectar una escultura abstracta de constitución geométrica con un manifiesto carácter objetual.

El interés que suscitó en los matemáticos en el siglo XIX, al mismo tiempo que era vista con menosprecio por las academias de Bellas Artes, fueron factores que influyeron en su recuperación por ciertas corrientes de las vanguardias artísticas, que alejadas del mundo académico se mostraban entusiastas seguidoras de la aplicación científico-técnica en las artes. La admiración que suscitaba en estos artistas la estética maquinista, así como el trabajo técnico propio de los ingenieros, les encaminaría a dibujar de la misma forma que lo hacían estos especialistas. Para Theo Van Doesburg, como para ciertos miniaturistas sicilianos del siglo XIV, la perspectiva paralela, axonométrica, caballera, soldadesca... permite la lectura simultánea de todas las partes de la construcción, mostrándonos la concreción de sus proporciones, ya que en ella no hay deformaciones asociadas a la posición del espectador. Reconociendo el valor convencional y cultural que asume toda representación, opino que no se debe tampoco negar el mérito de aproximación a un «control racional» del espacio proporcionado por la representación con puntos de fuga, tan útil para ayudarnos a realizar una interpretación de las posibles contextualizaciones del espacio. Cuantas más herramientas disponibles tengamos, mayores posibilidades de maniobra dispondremos para elegir la que más nos convenga en cada circunstancia.

Junto a estos trazados, yo añadía un sencillo estudio interno de la estructuración de la escultura con vistas a su construcción con planchas de acero, como he dicho de 10 mm de espesor. En este estudio se reflejaban los rigidizadores que pensaba necesarios para dar solidez al cuerpo. En un cuarto dibujo realicé un alzado, una planta y un perfil, en el que se representaba, como en una de las maquetas, la escultura posicionada en el espacio. Para realizar estos dibujos así como las maquetas, me

Una vez trazados los planos dibujé el despiece de la forma escultórica, sin tener en cuenta ni los ángulos de corte dados a la chapa para después soldarla, ni el espesor de ésta. Este sencillo despiece, además de prever los rigidizadores de la estructura



404

En la viabilidad de que las realidades y sueños que se configuran en mi conciencia se geometricen como cuerpos, tiene mucho que decir el manejo del dibujo entendido como instrumento clarificador de ideas. Esta reflexión que hago, la confirma Lino Cabezas refiriéndose a los dibujos geométricos de Le Courbusier, para este analista del dibujo, los estudios trazados en los cuadernos del arquitecto suizo, son la ilustración de algún problema teórico previo que normalmente ha sido reflexionado por escrito. Comparto con Le Courbusier, una idea de la geometría parecida, concibiéndola como ciencia bipolar que actúa como una herramienta técnica racionalizadora de problemas constructivos, al mismo tiempo que despliega una dimensión emblemática y esencial de aplicación en el arte. Para aquellos que nos cuestionamos la realidad por la incertidumbre que nos anuncia, la geometría es una disciplina que nos permite una racionalización, con algunas referencias asimilables que nos sirven de sujeción en el mundo. Dibujar también nos permite una domesticación de lo real, procurándonos una interpretación de la realidad, y al mismo tiempo un descubrimiento de determinadas formas de energía inéditas, que seguramente estarían en estado silente si no utilizáramos procederes como el dibujo que agudizan nuestra percepción. En este caso se trata de un dibujo cuya voluntad es plasmar una transmisión «objetiva» de informaciones, de manera que se adapte a unos códigos y se someta a unas reglas destinadas a establecer una forma de representación. Pero a la vez estos trazados no se desprenden de la posibilidad de recrear un mundo de simbolizaciones o significaciones, que van más allá de la representación puramente objetual.

Estos dibujos me permiten desarrollar aspectos relativos a la conformación, construcción, comportamiento... de lo que quiero diseñar, pero junto a esta función representativa cumplen otra igual de esencial, al ser portadores de una información útil y ante todo eficaz para ser aplicada en diversos ámbitos profesionales, derivada de su condición de objetividad. Frente a un dibujo referencial descriptivo, los dibujos que a mí me interesaban para este trabajo debían ser también analíticos, fundados en la experiencia y la razón al mismo tiempo. A partir de ellos pretendía definir en un soporte perdurable la conceptualización mental de mi escultura, y al mismo tiempo posibilitar su resolución constructiva. El amplio conocimiento que nos aporta el dibujo como consecuencia de esta cualificación analítica, es más exhaustivo que el que nos concede la simple percepción. Se manifiesta por todo esto en los dibujos una aportación intelectual, que hace prever la posibilidad de ampliar los horizontes

conceptuales de la materia sobre la que se aplican, a la vez que resultan efectivos para, exclusivamente a través de la representación, resolver problemáticas complejas, proporcionando precisión y exactitud. Para ello me auxilié en prácticamente todos los trazados, de las herramientas del dibujante que administran rigor, instrumental necesario para efectuar las operaciones propias para dibujar buscando una aplicación técnica: la escuadra, el cartabón, la regla y el compás. Los tres primeros serán utilizados para el trazado y para determinar la orientación de las rectas, y el maravilloso invento que le costó la vida a su artífice, Thalos de Creta, al ser arrojado por su celoso tío Dédalo a un precipicio, me servirá para trazar las líneas curvas. Dibujos lineales en los que casi exclusivamente se descubren líneas rectas, trazadas con un sencillo portaminas, cargado con minas HB de grosor 0,5 para situar los elementos, repasadas cuando son verificadas las aristas con tinta negra que son interrumpidas discontinuamente cuando éstas son ocultas según la gramática del sistema diédrico. Pero estos dibujos se hacen más obligatorios, imprescindibles diría en algunas ocasiones, cuando me ubico en un proceder escultórico en el que la producción se realiza fuera de mi propio taller. Dibujando, aprecio una relación con los procesos técnicos necesarios para construir una escultura. Además, cuando lo requieren las circunstancias me permito la libertad de amoldar la normatividad de los sistemas a mis intereses, haciéndoles perder su rigidez gramatical según las operaciones o estudios que necesite explicar. No son dibujos técnicos usuales, asumen una vocación creativa, pues todos son personales y de hecho van firmados para demandar su autoría. Para reforzar su autenticidad y su pureza evito si es posible la acotación de las proyecciones (aunque esto muchas veces irrita a los operarios de taller), refiriendo simplemente la escala a la que están representados con respecto al objeto a construir.

Pretendí al dibujar conseguir un conjunto plástico, orientado a modificar la habitabilidad del espacio intervenido, induciendo una disrupción en la continuidad en la que se desenvuelve el discurrir de los espectadores. Julio González definía la escultura como un dibujo en el espacio, porque el dibujo es sinónimo de investigación o de exploración -según cuál sea el término que nos guste más-, un instrumento importantísimo para los escultores. Podría asegurar que cualquier acto creador que se establezca a partir de la imagen visual, tiene en el dibujo un valiosísimo procedimiento de exploración que opera contando con las posibilidades y limitaciones del medio en particular. Con él resolvemos nuestras dudas, garabateamos nuestras intuiciones, clarificamos la forma, describimos el volumen, explicitamos la construcción, resolvemos problemas

técnicos y físicos... pero además, para el espectador interesado en la escultura, resulta también un documento muy succulento a la hora de profundizar en los procedimientos, las ideas o las motivaciones del autor.

A el dibujo no lo desligo nunca de los conceptos de materia, espacio y tiempo, considerándolo imprescindible para definir la resolución de la obra, pensada como identidad diferente de los supuestos inagotables del resto de la realidad que nos rodea. Con esta distinción pretendo plantear un nuevo ámbito, supuesto a partir del desarrollo del cuerpo en cuestión, de su contorno superficial y al mismo tiempo del espacio que genera. También, como apuntaba Fernando Castro Flórez refiriéndose a mis dibujos incluidos en la exposición de Burgos titulada: *En el corazón del bosque*, hay en ellos una búsqueda que persigue la creación de un espacio cualitativo, que además como muestra la planta del conjunto en este caso, se quiere descentralizado para que en él dialoguen tradición e investigación. Por su carácter analítico estos papeles podrían parecer fríos, sin embargo si miramos con atención se puede observar un deseo por conseguir una belleza formal obtenida por la utilización de una geometría soñadora que eleva la temperatura. Sin perder su cualificación abstracta, intento proyectar en ellos una concepción antropomórfica y antropométrica vinculada con la todavía sorprendente máquina arquitectónica que es nuestro cuerpo. Como hizo la arquitectura renacentista a partir de las teorías de Vitrubio, en estos dibujos se plantea una relación entre las cualidades de nuestra anatomía y los conceptos más esenciales que manejamos para dibujar en abstracto (proporción, escala, movimiento, equilibrio, peso, función...). Solo que mi trabajo, a diferencia del diseño arquitectónico, no entiende nuestra figura acostada sobre el suelo, como se muestra en la imagen de Leonardo o de Cesariano, sino en posición erecta, como ha sido históricamente tratada por la escultura para diferenciarla del resto del mundo animal. Cuando pienso en nuestro cuerpo, realizando estas figuras, lo hago teniendo en cuenta cálculo e intuición, medida y gesto. Trato de aplicar la medida analítica racionalizada, al mismo tiempo que incito a la sensibilidad a abrirse al flujo de posibilidades y de imágenes que nos ofrece la naturaleza. En estos dibujos procedo atendiendo a las relaciones sensibles, para después configurar estructuras en las que las aplicaciones métricas generan espacialidad.

La referencia antropomórfica a la que hago alusión me obliga a mirar y reflexionar sobre el tratamiento que se ha dado al cuerpo humano desde la prehistoria hasta nuestros días, desde las simbólicas Venus esteatopigias hasta las simbolizaciones de Brancusi, las transformaciones de Antony Gormley o

408

4.3.2. Construcción

Concluir las negociaciones con la constructora una vez que se dio el visto bueno al proyecto en el ministerio, constituyó un gran esfuerzo y un enorme desgaste físico y psicológico. La empresa no compartía la idea de dedicar el porcentaje económico correspondiente a bienes culturales. Las conversaciones para concretar un contrato se iniciaron a principios de diciembre, una noche en que un directivo de la empresa contratante visitó mi taller por primera vez, mientras yo observaba su cara de perplejidad ante lo que se encontraba. Finalmente se firmó el contrato definitivo el 15 de febrero del año siguiente. Después de una tensa defensa de los intereses de ambas partes implicadas llegamos a un acuerdo, en el que para mí era importante recibir un anticipo del 50% del importe, para así garantizar un significativo porcentaje de financiación de la producción de la obra. El resto del importe total lo recibiría en dos pagos posteriores, siendo efectiva la última cantidad dos meses después de la entrega de la escultura. No podía arriesgar las cantidades que se estaban considerando, un impago podía suponer un gran inconveniente para luego continuar mi labor creativa, de ahí la disputa con una empresa, que como importante que era, no estaba acostumbrada a pagar en plazos breves. Conseguí algunas otras matizaciones en las condiciones que me favorecieron, pero debo mencionar sobre todo, el beneficio que suponía que la constructora se ocupara del transporte y de la complicada colocación de la pieza. Yo exclusivamente me comprometía y por eso iba a recibir los honorarios: a diseñar la escultura, a certificar mi autoría, y a dirigir y garantizar la correcta realización de la pieza en los plazos marcados que se exigían, con el objetivo de poder dar por concluida la totalidad de la obra del edificio. No obstante, como ya he comentado el celo que me apegaba a mi trabajo me llevó a ampliar la contratación del servicio de una ingeniería asesora, para que ésta hiciera un estudio de las pautas de izado y colocación que se debían seguir. Quería conocer estas pautas, para transferírselas a los responsables directos, ya que en caso de ocurrir algún incidente éstos fueran conscientes de que se les había indicado como se debía maniobrar con seguridad. Quizá estos asuntos se escapan de la labor específicamente creativa, pero pienso que también merecen ser contados sin aversión, porque aunque no quiero entrar en detalles profundos, hablan de la defensa de intereses que tiene que hacer el artista cuando establece una relación comercial de este estilo. En esta referencia al mundo laboral del arte, ahora que puedo reflexionar de forma más sosegada, escribiendo estas líneas que podríamos incluir dentro de un epígrafe más extenso titulado *«escultura y profesión»*, intento entender que el contratante también

Las tiranteces no finalizaron a la firma del contrato, pues hubo determinadas intromisiones interesadas en mi trabajo, ajenas a la calidad del mismo, que no me gustaron y así lo manifesté. Tenía que defender ante todo mi posición, dejar bien claro que yo era el autor y el que tomaba las decisiones constructivas, que en



detrimento de la calidad no iba a reducir gastos de producción y que yo trabajaba con profesionales en los que tenía confianza. Se trataba en cierta medida de tener que recordar cuales eran los compromisos de cada uno y que una vez pactados había que cumplirlos.

La modelización geométrica es uno de los caminos utilizados por la técnica y por mi mismo, para concebir y calcular proyectos destinados a abordar la viabilidad estructural. Sin embargo no tengo los recursos necesarios para abordar la parte numérica que confirma y asegura los cálculos realizados geométricamente. El modelo anglosajón es más pragmático en su actuar en el cálculo de estructuras, concediendo mayor importancia al intuitivo conocimiento de la inherente perversidad con la que se comportan los materiales y las estructuras, sin prestar tanto interés por el cálculo numérico. No obstante ante la falta de certeza y dadas las dimensiones y peso de la escultura prefería no arriesgarme. Con el apoyo de los ingenieros conseguí rematar el proyecto, cumpliendo los requisitos legales necesarios para obtener el visado del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Alicante. La experiencia de esta colaboración fue realmente interesante y positiva. A través de ella contacté con un personal que profesionalmente hicieron grandes aportaciones, dándome la confianza necesaria para saber que todo el proceso seguía los pasos adecuados.

Dado que este mismo equipo de ingenieros había realizado los cálculos estructurales del edificio, en las primeras conversaciones me aseguraron que con el peso estimado de la escultura, no habría ningún problema en que la construcción soportara su carga colocada en el alcorque designado. Seguidamente les envié la memoria explicativa, los dibujos realizados y las fotografías de ambas maquetas, para que ellos conocieran los rasgos formales y las características fundamentales de lo que me traía entre manos. Unos días después el ingeniero que se iba ocupar del proyecto, actuando como tal, me pregunto qué me había llevado a elegir un chapón de 10 mm de espesor, explicándome como un grosor de por ejemplo 6 o 7 mm podría realizar la misma función, optimizándose el gasto de material y el peso. La respuesta que le di le debió parecer razonable, pues nunca volvió a retomar este asunto. Realmente como le expliqué, a mi me preocupaba que el calor aplicado a una chapa fina al realizar los muchos metros de cordón de soldadura, pudiera deformarla creando en la superficie unas aguas y alabeos que estropearían la geometría que yo había concebido. También le comenté que la pieza con los dos gruesos de chapa que él me proponía, podía tener superficialmente el mismo aspecto, pero que sin embargo

aquellos que estábamos familiarizados con la materia valorando sus cualidades estéticas por diversas cuestiones, teníamos una capacidad más sagaz de sentir esta materia que el resto de las personas. Yo quería expresar consistencia, deseaba que la escultura explicitara el excesivo peso que la mantenía pegada al suelo, por lo que de hecho si hubiera podido, la hubiera fundido maciza para después ser mecanizada en una máquina de control numérico. Una vez escuchada mi fundamentación, me animó a que me comportara como el ingeniero escocés Thomas Telford (1757-1834) y que confiando en la intuición y en la experiencia con el comportamiento de los materiales, le enviara unos planos constructivos en los que se reflejara como me imaginaba yo la estructura. Comprendí que con buen criterio quería conocer como estéticamente concebía yo el objeto. Se dio cuenta de que cualquier operación constructiva que yo ideara perseguiría una integración plástica, al mismo tiempo que huiría de soluciones que devaluaran conceptualmente la construcción. Fue entonces cuando realicé varios planos y perspectivas, en los que se abordaba la introducción de los rigidizadores interiores que cumplirían dos objetivos fundamentales: armar sólidamente toda la estructura permitiendo su portabilidad y servir de guías de montaje que facilitarían la construcción y el apoyo de las chapas visibles antes de ser soldadas. En otros planos, ensayaba el anclaje y la orientación de la escultura en la posición elegida y en unos últimos, la forma en la que colocaría una argolla roscada preparada para trabajar a tracción y que permitiera izar la pieza con la grúa. Dicha argolla sería retirada una vez se llevara a cabo esta operación.

No he tenido mucho interés en incorporar yo directamente medios informáticos en el diseño y desarrollo de mis trabajos. Aunque reconozca como un hecho evidente la revisión consumada de muchos de los presupuestos gráficos a partir de la revolución informática de nuestra época, en el mucho tiempo que he dedicado al arte confieso que he priorizado otros intereses. Quizá por ser el arte una actividad ante todo conceptual, hasta ahora he podido refugiarme en mis propias estrategias eludiendo el proceder informático. A la esencia de lo que es un dibujo ejecutado tan solo con un lápiz (invento realizado por un carpintero de Núremberg en 1662) y un papel, poco le afecta esta revolución. Sin embargo no se excluye en él, un potencial de evocación y autoconocimiento que pocos procesos expresivos pueden igualar. Los materiales tradicionales de dibujo, acaparan una intensidad expresiva insuperable precisamente por su austeridad, capaz de transmitir el carácter íntimo de las reflexiones del dibujante. Su capacidad para recordar los procedimientos históricos de comunicación de ideas o los estados anímicos del creador, les sitúa en un lugar privilegiado independiente del contexto tecnológico en el que se realicen.

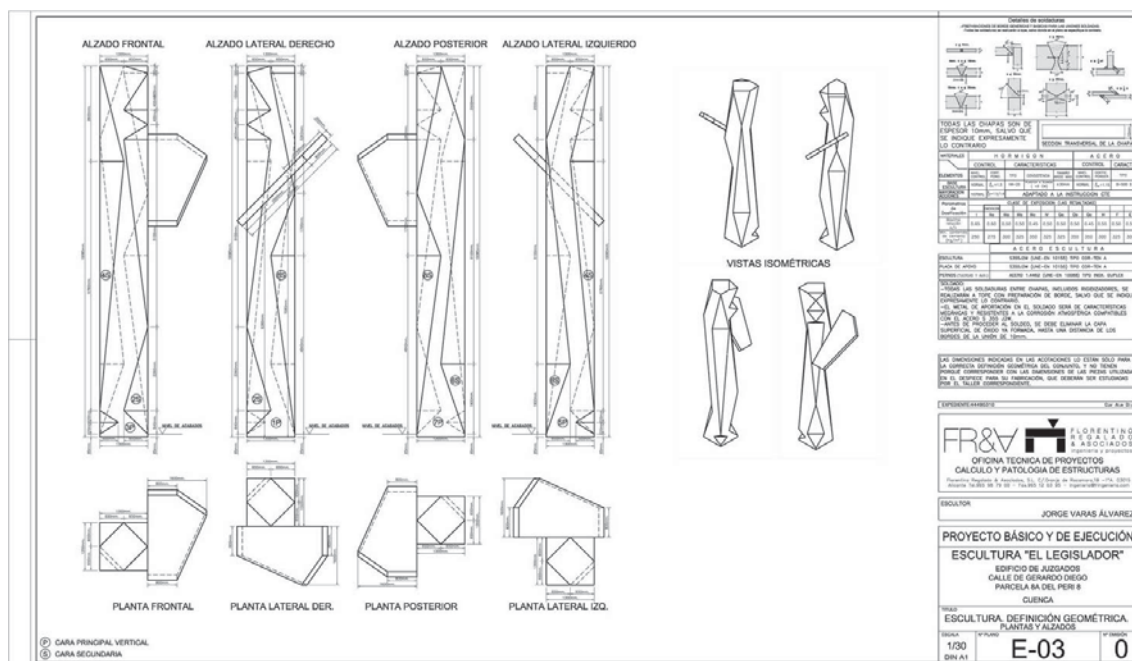


Ilustración 18

Un ejemplo claro de que la esencia del dibujo depende ante todo de la conceptualización de lo representado y no tanto del medio de representación, lo podemos hacer evidente si escogemos por ejemplo los dibujos de Piero della Francesca incluidos en su obra *De prospectiva pingendi*, redactada al iniciarse el último cuarto del siglo XV. En uno de ellos, representa diferentes proyecciones de una cabeza que son completadas por unas líneas de nivel o unas acotaciones, a modo de las alturas de un dibujo trazado en sistema acotado, para de ese modo atrapar el volumen, con una objetividad propia de los trazados en un estudio de ingeniería destinada a alguna de las grandes empresas aeronáuticas o navales del mundo técnico más desarrollado. Otro ejemplo similar es el de Villard de Honnecourt, que se auxiliaba de estructuras geométricas para dibujar la fauna, del mismo modo que una computadora usa este recurso para representar un relieve geográfico.

Se me podría amonestar con la célebre frase «*ahora ya no se dibuja así*», aunque puedo asegurar que aquellos que dibujan sintonizando su trabajo con medios más sofisticados, una de las cosas que más admiración les causa cuando ven mis dibujos es el mantenimiento de un proceder técnico elemental abierto a un gran potencial conceptual.

Por otra parte quiero señalar también que otro recurso técnico eficaz como es la infografía, no deja de ser un camino más incluido en las posibilidades del dibujar

su jefe solo quiere los ordenadores para arrojárselos a alguien. Pese a estas declaraciones este arquitecto ha sido un precursor de la fabricación de edificios, en los que en su configuración material ha tenido un gran peso la asistencia por ordenador. El equipo técnico del edificio manifestó un sentimiento de nostalgia cuando vieron mis dibujos todavía realizados manualmente. Si bien reconozco que la traslación de estos al ordenador tuvo una importante aplicación práctica en el proceso constructivo. Las problemáticas planteadas en ellos fueron ajustadas informáticamente, de acuerdo a los cálculos realizados para conseguir el mejor dimensionado y una óptima estructuración constructiva. El problema creativo se resolvió a través de trazados elementales y austeros, y la última concreción técnica con unos programas informáticos de dibujo y de cálculo de estructuras.

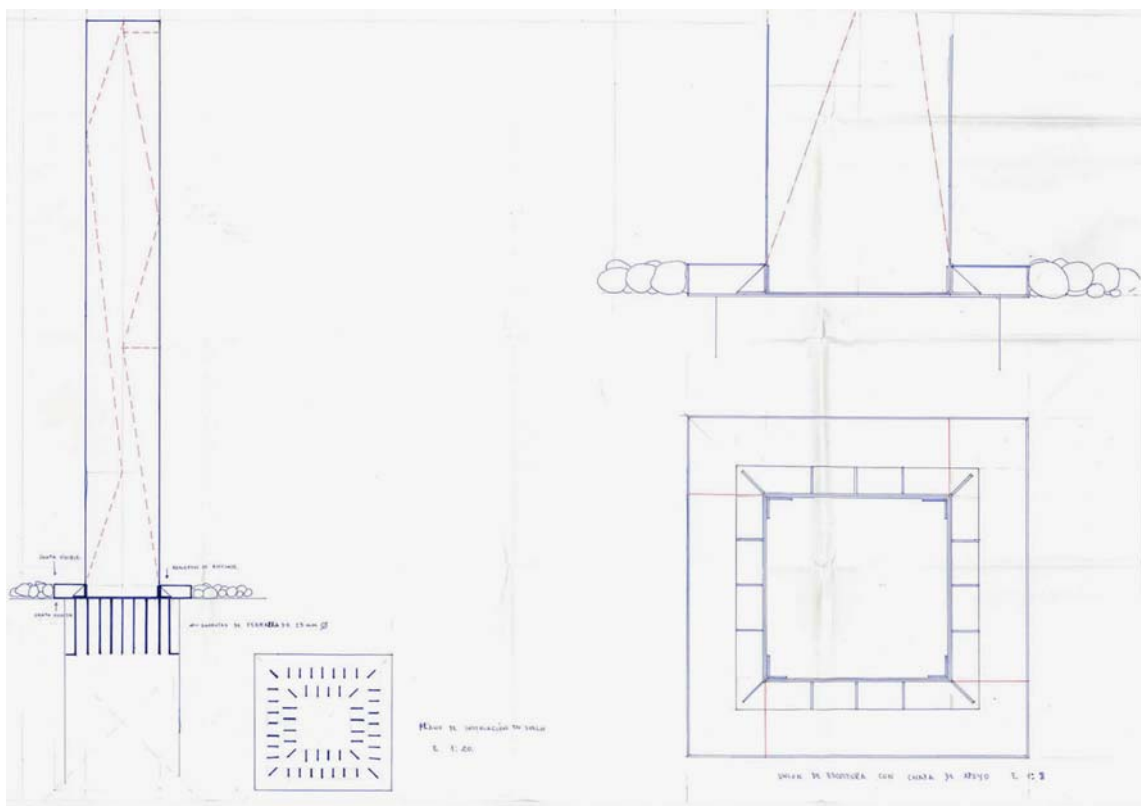


Ilustración 20

El mencionado proyecto técnico (19) permitió realizar las comprobaciones necesarias de seguridad, para así garantizar la estabilidad de la propia escultura así como de la estructura que la sustenta. Para conseguir los niveles de seguridad adecuados se utilizó el método de los «*Estados Límite Últimos*», considerándose las acciones gravitatorias y las del viento como los elementos más previsibles que podrían intervenir en la ruptura del sistema. Por tanto el estudio se centra en los siguientes puntos:

Cimentación: en la que se aseguraba la adecuada transmisión de los incrementos de carga introducidos por la escultura y su base al terreno. En realidad, la cimentación de la zona donde se iba a ubicar la pieza ya estaba ejecutada antes de desarrollar el proyecto, teniendo el plano de apoyo una solución holgada frente al reparto de las cargas, de donde se dedujo que no habría problema alguno en poder absorber el terreno el incremento de carga introducido.

Soportes: La escultura se colocaría sobre un soporte en forma de pilar de sección 50 x 50 cm y un armado $4\phi 16 + 8\phi 12$ repartido simétricamente en sus caras. Este soporte situado por debajo del plano del suelo, oculto por tanto a la vista, asumía un margen suficiente para el incremento de la carga que nos proponíamos efectuar, lo que hacía innecesaria cualquier medida de refuerzo.

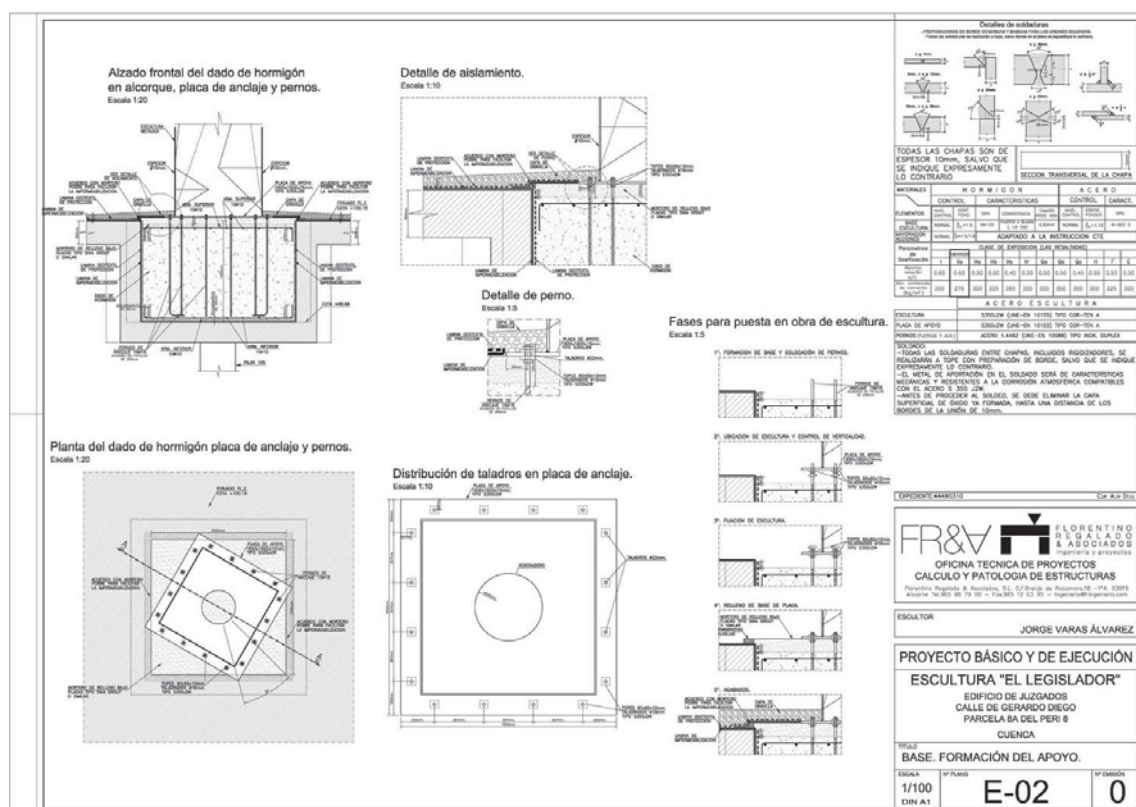


Ilustración 21

Forjado: El forjado también estaba ejecutado, por lo que la base de la escultura se añadiría sobre la estructura brevemente descrita. Se llenó el alcorque con un dado de hormigón que permitiría centrar las cargas de la escultura solidarizándose con la estructura existente. Para la composición de este dado, se tuvieron en cuenta factores que garantizaran su durabilidad como son: el tipo de ambiente climático, el tipo de

cemento, el contenido mínimo de cemento, la máxima relación entre agua y cemento o el recubrimiento nominal mínimo. Dando por supuesto que el ambiente estaba definido por una exposición general no especialmente dañina, se empleó un cemento normal en una proporción de 250 Kg/m³, siendo la máxima relación de agua/cemento de 0,65. Para crear el dado se utilizó un hormigón HA-25/B/25/I y acero B500S en la parrilla superior e inferior, todo ello ajustado a las correspondientes normativas. Sobre este dado de hormigón, se uniría la placa de anclaje de acero corten de 1600 x 1600 x 15 mm, con sus correspondientes 16 garrotas de acero con un diámetro de 16 mm de sección, embutidas 1500 mm en el hormigón. Sobre esta placa posteriormente se soldaría la escultura.

Realmente el esfuerzo necesario para la instalación dadas las premisas con las que contaba el edificio era mínimo, pero debía realizarse ante todo con garantías y no solo intentando economizar costes.

La escultura, exclusiva, de mi competencia según el contrato, fue muy bien entendida por la oficina técnica como obra de autor, en la que ante todo se debía respetar su condición geométrica, el material elegido y como lo hace constar el informe redactado «*el espesor tipo de las chapas*». No se trataba por tanto de hacer un cálculo a veces más habitual en el mundo industrial, destinado a dimensionar simplemente una estructura, pues se trataba de una pieza artística y lo que había que hacer era comprobar su viabilidad constructiva. Dada la particular esbeltez de las chapas debido a la relación longitud/espesor, se considerarían como yo había trazado intuitivamente en los dibujos, secciones eficaces de refuerzo mediante rigidizadores que armaran sólidamente todo el cuerpo del objeto. Para los curiosos que estén interesados en estos aspectos, puede ser interesante consultar el informe donde se justifica y se optimiza la colocación de estos refuerzos horizontales. Aunque llegamos a concluir que la estructura básica incluso se podía suponer auto-portante, esta cualificación no invalidaba la función esencial que tuvieron los rigidizadores para realizar el montaje y para evitar riesgos de abolladuras por calentamiento. El material empleado (acero corten A), debido a su específico alto contenido de níquel, cobre y cromo y a sus características de oxidación que crean una capa particularmente densa, adherente, estable y re-generante que protege el propio metal, se considera como idóneo en el proyecto, haciendo innecesaria cualquier otra clase de protección. El acero a emplear, sería laminado en caliente con resistencia mejorada a la corrosión atmosférica, con 355 N/mm² de límite elástico, su designación sería S355J2W (UNE-EN 10155) TIPO

[illegible]

En el diseño de la placa de anclaje en principio me excedí sobredimensionando en exceso la aplicación de garrotas, obsesionado por esa búsqueda de seguridad carente del rigor técnico de un calculista. También en el diseño del enganche del izado (aunque mi solución era más limpia y cómoda cuando se desenroscara el cáncamo capaz de soportar 8000 kg a tracción situado en el plano superior) se corría el riesgo de no encontrar el centro de gravedad, con lo cual al descender la pieza podría ir muy descompensada creándose problemas en el apoyo. En el diseño que ellos hicieron, se preveían tres orejetas soldadas al plano superior del mismo material, de forma que al engancharlas la grúa a la vez, la pieza quedara izada totalmente vertical. Físicamente utilizando tres puntos, se evitaban errores en el encuentro de dicho centro de gravedad. Posteriormente al montaje, las orejas tendrían que ser cortadas con radial y reparada la superficie. De todos los apartados del proyecto el único que no aprobé fue la unión de la pieza con la placa de apoyo. Los ingenieros

[illegible]

Dispuesto el proyecto técnico, la segunda semana de marzo firmé el contrato con la empresa especialista en construcciones de acero. Con la documentación realizada previamente, a disposición ahora de los constructores, se elaboraron unos últimos planos constructivos en los que se especificaban las dimensiones que debían tener las diferentes superficies de chapa, teniendo en cuenta el grosor de éstas para soldarlas, una vez estudiado el desarrollo real del montaje y de la aplicación de soldadura. En estos planos, se debía tener en cuenta el conceder una franja de 100 mm de altura alrededor del perímetro inferior de la pieza, para salvar el desnivel que se producía entre el plano horizontal del chapón de apoyo y la altura de los guijarros blancos que conformaban el pavimento de este patio orientalizado. Esta clase de modificaciones ya he indicado que se hicieron en piezas anteriores de disposición vertical.

Mientras se construía la escultura, viajé una vez a Cuenca para comprobar que se había recibido la placa de anclaje (que por seguridad fue fabricada por nosotros) y para confirmar el alcorque que debía ocupar la pieza. Sonríó recordando la estrategia seguida por el jefe de obra para economizar recursos. Aunque es una anécdota, yo la entiendo también como una revelación de determinados «*estados indómitos de la materia*», con los que el artista tiene que luchar o dialogar para llevar las cosas por el cauce que cree que deben ir. Igual que un hierro se retuerce al calentarse, mi pagador se revolvía llegado el momento de instalar la pieza, para ahorrarse en desplazamiento de grúa y en lugar de vaciar de tierra el alcorque que correspondía, había vaciado el más cercano al lugar donde se debía posicionar la grúa. La distancia entre los dos alcorques podía ser de unos veinte metros, con lo cual la dimensión de la grúa necesaria se reducía considerablemente, así como los costes de la operación. Debía pensar, como así lo manifestó, que total dada la extrañeza de lo planteado daba igual una posición que otra, o que a mí lo único que me importaba era cobrar el dinero y



Ilustración 24

que la colocación me era indiferente aunque fuera terriblemente desacertada desde el punto de vista espacial. Como esta estrategia era intolerable y estéticamente torpe, de acuerdo con el equipo técnico se le reconvino a rellenar costara lo que costara el agujero realizado y después a vaciar de tierra el alcorque que se había indicado en su momento.

A finales de marzo llegaban las chapas de acero cortadas mediante laser al taller, para iniciar una aventura que se situaría dentro de la tradición escultórica de hierro soldado, inaugurada como consecuencia del trabajo colaborativo entre Picasso y Julio González al finalizar la segunda década del siglo XX. A partir de aquella cooperación, este material irrumpiría como novedad en la escultura, convirtiéndose por su versatilidad constructiva con el desarrollo del siglo, en uno de los preferidos de los escultores que sucederán generacionalmente a los dos españoles. Utilizando diferentes métodos, dibujando estructuras lineales de varillas soldadas, soldando entre sí objetos de hierro que a veces son más o menos modificados, colándolo en moldes una vez fundido, torsionando las chapas laminadas en grandes máquinas industriales, construyendo volúmenes a partir de chapas cortadas... David Smith, Anthony Caro, Richard Serra, Alexander Calder, Eduardo Chillida son algunos de los

nombres honorables que se apegaron a este material. Pero aun siendo el trabajo del hierro un oficio milenario, realmente su valor artístico, salvando algunas singularidades como ocurre en *La Ilíada*, donde se concede un valor de beldad al escudo de Aquiles forjado por Hefesto, no ha sido significado hasta que los artistas de principios del siglo XX comienzan a utilizarlo de forma similar al «collage» o práctica de pegar materiales que utilizaron los pintores cubistas, entre ellos el propio Picasso.

Siendo joven todavía esta aplicación del hierro en la fabricación de esculturas, podemos rastrear una veneración de este metal en nuestros antepasados más lejanos. Su aparición también tardía con respecto a otros metales, influiría enormemente en los ritos y símbolos metalúrgicos. Su descubrimiento, supone una revolución en la que se superan las aplicaciones tecnológicas de otros metales, como el bronce o el cobre. El herrero del pasado a través de su relación con el material, como ahora el escultor, se situaba como un divulgador de mitologías, ritos, ideas estéticas... Porque como material siderúrgico transformado a través del fuego, al hierro se le ha asociado un respeto de orden sagrado a causa de su misterio, por ser procedente de las entrañas de la tierra,



Ilustración 25

de lo que podríamos comprender como otro mundo. Existe todavía un paralelismo entre estos herreros del pasado y los escultores del metal, diferenciándose de otros oficios actuales dedicados a la metalurgia o incluso a otros asuntos. Ambos entienden su actividad dotándola de un carácter litúrgico, casi sagrado, lo que supone una concepción distinta de la temporalidad que hace este duro trabajo más soportable. Pero con respecto a este aspecto temporal del ser, se manifiesta incluso una diferencia entre los oficios que se dedican simplemente a la transformación de la materia, de aquellos que además son mas lúdicos en su operar. Puedo observar con frecuencia, la recompensa emocional que brinda el trabajar la materia a los operarios que han intervenido en mis trabajos. Mientras soldaban o repasaban con la radial esta misma escultura, estos profesionales manipulaban una realidad tangible, lo que les estimulaba, esforzándose para alcanzar la mayor corrección en el acabado. Esta actitud la extreman, al ver que mis trabajos les sacan de la rutina con respecto a otros más seriados y normalizados. Por la distinción de la labor,

me parecía cuando les veía trabajar que superaban su compromiso habitual, al encontrar una aproximación entre su habilidad y la imaginación. Pues realmente al tratarse de una obra exclusiva, por muy pautadas que estén las fases, siempre aparecen pequeños imprevistos que requieren ser resueltos utilizando la imaginación. En el encuentro de dos imaginaciones, la del diseñador y el operario, estará la solución a los problemas. Pude comprobar mientras trabajaban estos artesanos del metal que la escultura por su singularidad constructiva les suponía un desafío, un orgullo que les hacía reivindicar su profesionalidad y sus habilidades técnicas.



Ilustración 26

Cuando no se construye directamente la obra, circunstancia con la que contamos frecuentemente los escultores, se hace imprescindible comprender las posibilidades y los límites de los materiales y de los oficios para mantener una dialéctica pertinaz con ambos. En el caso de los operarios o artesanos, cuando dicha comunicación es fluida se convierte en un factor eficaz para llevar a buen término los objetivos perseguidos.

El contacto con el proceso de construcción resulta fundamental. Todos los días pasaba por el taller para comprobar la evolución del trabajo. Al mismo tiempo realizaba

fotografías para registrar los cambios de aspecto que iba tomando la escultura. Como se puede ver en las imágenes, se tuvo que improvisar una superficie horizontal comprobada, con varias vigas de longitud mayor a los 10 metros de la escultura. Una vez verificada la idoneidad del plano que definían las vigas, apoyamos sobre ellas uno de los planos del prisma en el que se inscribe la figura, para pasar a puntear con soldadura los rigidizadores interiores y las dos caras ortogonales a ésta. Para mantener las chapas en su sitio evitando movimientos inoportunos, nos auxiliábamos según la figura iba tomando cuerpo de gatos y de tensores. En todo momento se vigilaba mantener correctamente la sección cuadrada que se generaba con las cuatro chapas ortogonales, así como que la línea que dibujaban sus cuatro perfiles definiera también un perfecto cuadrado de apoyo. Una vez que las caras ortogonales estaban bien escuadradas, por las ventanas que dejaban las triangulaciones de las esquinas, fueron acabándose de soldar los rigidizadores a estos planos exteriores con cordón continuo, controlando siempre el calor añadido para evitar abombamientos en la superficie. En realidad los cuatro planos perpendiculares los unimos gracias a los rigidizadores, pues el contacto entre parejas de estas planchas era de no más de cuatro puntos en una longitud de 10 metros.

Construido sólidamente el prisma, pasamos del mismo modo a cerrar los triángulos de las esquinas y el plano superior, primero situando los planos punteados y después soldando con cordón continuo. Según se acababa de soldar una línea de contacto entre dos planos, se repasaba con la amoladora comprobando la rectitud de la intersección. Este era el momento más crítico, el más preocupante, por lo que todos los días insistía en la necesidad del esfuerzo necesario para conseguir la perfección formal. Recuerdo que varias tardes intervine durante horas con una lima, para acabar de ajustar algunos detalles que me parecía que podían ser olvidados. Si bien mientras se armaba la pieza estuve bastante tranquilo, cuando llegamos a este proceso de rectificado pude resultar inoportuno, pero es que el celo del artista por hacer las cosas lo mejor posible es incontrolable y obsesivo. Diría que la pretensión va mas allá, pues no sólo se busca «lo mejor posible», sino que al competir con nosotros mismos, se pretende llegar a «lo insuperable». Según se soldaron las dos franjas de triangulaciones en contacto con el plano superior, se tuvo que girar la pieza 180° para hacer lo mismo con las inferiores.

Durante este proceso, antes de cerrar totalmente la pieza de forma que se viera su esqueleto interior, y una vez soldado el voladizo superior y las orejetas de izado, acordé una visita de inspección con uno de los ingenieros de Alicante para confirmar

que todo estaba encaminado según lo establecido. El acabado estético no era de su incumbencia, pero sí que debía certificar la idoneidad estructural. Así lo hizo, felicitándonos por la calidad del resultado. Finalmente cerramos totalmente la pieza, dejándola dispuesta para el siguiente proceso.

A finales de mayo, visitó el taller el responsable de la constructora para firmar un documento en el que se daba por válida la construcción y al mismo tiempo se especificaba que una vez cargada la obra en el camión de transporte a Cuenca, la responsabilidad sobre la misma sería asumida por su empresa.

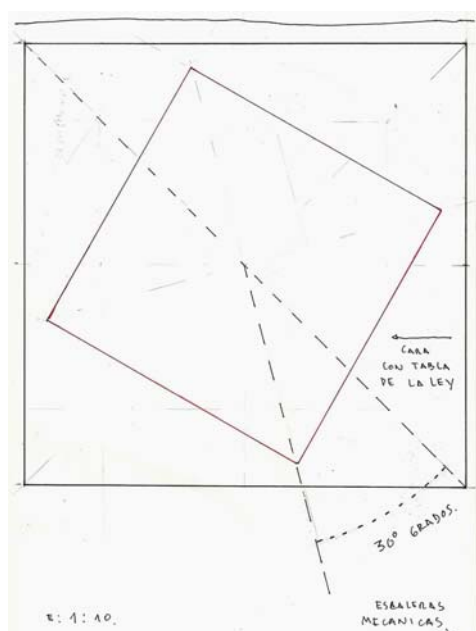


Ilustración 27

Me parecía que la resolución del trabajo había sido óptima. Durante su desarrollo según crecía, me impresionaba ver la evolución del volumen que se iba generando. Se asemejaba a una enorme ballena que iba tomando vida a medida que se le soldaban planos. Ya solo quedaba chorrearla a la arena para limpiar la chapa, homogeneizar la textura superficial para que perdiera las señales de los cordones de soldadura y finalmente oxidarla. El chorreo a la arena, benefició efectivamente los ligeros errores superficiales que tuviera la construcción. Debo decir que la oxidación acelerada con vinagre, se realizó apresurada y

levemente (apenas el óxido teñía la pieza cuando se colocó en el camión), debido a la premura de la constructora por colocar la estatua y de ese modo conseguir cuanto antes el documento que certificara la finalización de obra. Pero este aspecto no me preocupaba, solo habría que esperar a que con el tiempo (un mes aproximadamente), la pieza consiguiera la costra de óxido tan característica del acero empleado.

Al día siguiente de que el camión recogiera la pieza del taller, en la primera semana de junio, llegué a Cuenca para observar el montaje, comprobar la colocación y posteriormente cortar las orejetas de izado. La pieza debía estar orientada con su plano principal mirando hacia la entrada también principal del edificio, por lo que había que girar los vértices del plano de apoyo 30°, con respecto a una de las diagonales del cuadrado del alcorque.

Aunque no lo voy a describir detalladamente pero si ilustrar con imágenes, recuerdo el izado y el montaje como uno de los días más emocionantes que he vivido. El momento en el que las orejetas flexaban al cambiar la pieza de posición horizontal a vertical, el ver como esa mole se iba haciendo minúscula al superar según se izaba en su punto más alto los 25 metros de altura, al mismo tiempo que salvaba el cuerpo del edificio, para colarse en el patio y luego descender totalmente equilibrada descansando perfectamente en el suelo sobre su línea de apoyo, resultan para mí imágenes inolvidables. El resultado de la operación fue inmejorable. A media mañana se comenzó a soldar la pieza a la placa de apoyo y después de comer, con ayuda de una plataforma elevadora, pude cortar las orejetas y repasar el plano sobre el que habían sido soldadas.



Ilustración 28

El proceso de construcción de esta pieza, fue bastante sosegado pese a su dimensión en relación a otras esculturas de estas características realizadas por mí. En esta tranquilidad intervino de forma esencial la mediación que realizó la ingeniería en la ordenación del trabajo técnico, así como la gran profesionalidad del taller donde se efectuó su fabricación. Los mayores quebraderos de cabeza fueron causados por las negociaciones y la relación laboral mantenida con la constructora. Mientras que en mis dos trabajos anteriores, similares en cuanto a proporción, me resultó mucho más compleja su producción, el trato con los contratistas fue sin embargo totalmente cordial, existiendo una cooperación total entre ambos. Ellos estaban tan interesados como yo en conseguir el mejor resultado. Quizá por eso algunas veces, me resultaba especialmente tensa y desabrida la situación. A pesar de que me apasioné desde el principio con el proyecto, en varias etapas estuve a punto de rechazarlo, y así lo hubiera hecho, sin el apoyo que me brindaron los arquitectos y algún amigo empresario más experto en este tipo de negociaciones.



Ilustración 29



Ilustración 30

4.4. Contextualización y derivaciones

Resulta lógico pensar que ninguna forma artística nace de la nada. La creación «*ex-nihilo*» no está a nuestro alcance. Como seres humanos necesitamos unos referentes que nos sirvan para elaborar un pensamiento aunque sea sutilmente innovador. Al menos eso intentamos. George Steiner en su apasionante libro *Gramáticas de la creación*, nos hace ver que el material de referencia heredado en las distintas disciplinas creativas es tan amplio que: «*Incluso el mas pródigo de los forjadores de palabras, Rabelais, Shakespeare o Joyce, solo añade infinitesimalmente a lo heredado*» (20). Estos nombres citados por Steiner, se podrían sustituir perfectamente en un ámbito sólo un poco más ajeno al del escritor, por Picasso, Miguel Ángel y Bernini, por poner ejemplos de artistas plásticos coincidentes en la historia con los nombrados por él. Aunque estoy de acuerdo con este profesor en cuanto a las grandes posibilidades de combinatoria que nos ofrece nuestro patrimonio cultural, junto a la propia realidad en la que estamos incluidos y que también se brinda a nuestros sentidos como material revisable para generar nuevas aportaciones creativas, no puedo renunciar a ver a aquellos artistas que me fascinan por sus obras realizadas, como imprescindibles en el desarrollo de nuestra cultura. Situándome en el terreno de la escultura, no podría completar el mapa de su desarrollo histórico sin citar a Miguel Ángel, Brancusi o Donatello. Suprimamos estos nombres y la historia de la escultura sería otra. No puedo pensar que con respecto a los lenguajes expresivos, determinadas pérdidas puedan ser reemplazables.

Me resulta alentadora su idea de ver la creación como una recombinación de lo dado, siendo la invención, un destino al que se llega gracias al arte de interrelacionar la realidad que está ante nosotros, porque esta se consigue revolviendo y buscando «*en una cámara de resonancia hecha de reconocimiento y presupuestos históricos, sociales y técnicos*» (21). El creador al entrar en dicha cámara podrá sentirse cómodo o por el contrario, el agobio que le produce este espacio, le llevará a experimentar con el inmenso material que allí se encuentra, intentando escapar de él.

Estas reflexiones me permiten ubicarme como artista. Durante años he buscado en esa cámara, revolviendo en ella, cogiendo y desechando, para intentar poco a poco conseguir un lenguaje y una forma de hacer escultura más o menos discutida, por la que se me reconozca. En la entrevista con Eugenio Castro incluida en el libro monográfico sobre mi obra (22), hacía unas observaciones al respecto que se pueden

aplicar al trabajo realizado en esta misma pieza: *«mi obra se va a configurar atendiendo y combinando aspectos racionales, conceptuales y técnicos, todos ellos mas pautados -como bien puede ser el uso de la geometría o la utilización de determinadas técnicas de construcción-, con otras formas de concepción que se orientan más hacia las posibilidades plásticas de la materia para intentar dotarla de vitalidad»*.

Independientemente de la simpatía que sintamos hacia nuestra historia, el diálogo o la confrontación con la tradición y específicamente con el arte de épocas anteriores, han hecho posible que se establezcan unas condiciones que permitan el arte del presente, determinando y revalorizando ciertas conductas y actitudes que pueden ser reinterpretadas. La historia nos permite bucear en ella, para que recojamos determinados rasgos o figuras que nos consientan soñar en un futuro con posibilidades de distinción. Del mismo modo, el conflicto y el rechazo que nos puede provocar lo vivido nos dirige a adoptar medidas para construir el futuro. Muchos creadores han significado la importancia de mirar al pasado. El escritor mexicano Octavio Paz en su texto *Corriente Alterna* comentaba: *«no me preocupa la rebelión con la tradición: me inquieta la ausencia de tradición»*, advirtiéndonos de los peligros que augura pretender realizar una actividad creadora, para algunos inconcebible, sin una visión sólida del desarrollo cultural anterior. Resulta difícil edificar sin cimientos. La pérdida de perspectiva histórica puede ser un camino seguro hacia el naufragio. La renuncia ignorante a nuestro pasado cultural, equivale a una auto-mutilación que conduce irremediablemente a la caída en el precipicio de la banalidad.

Ingres, utilizaba una sintonía parecida cuando se dirigía a sus alumnos, con el fin de que no olvidaran recurrir al pasado como fuente de inspiración y de conocimiento: *«Os envío al Louvre para que aprendáis de los antiguos a ver la naturaleza: también es preciso vivir con ellos... Dirigíos, pues, a los maestros, habladles y os contestarán»*

La propia escultura, la poesía, las narraciones míticas y religiosas, la música, los sentimientos, los conceptos filosóficos, la realidad- materia, son algunos de los aspectos que he recogido para intentar aportar algo propio en la disciplina con la que me expreso.

Con el encargo de esta pieza de Cuenca, he tenido la posibilidad de proyectar el esfuerzo y las reflexiones de lo que he entendido por escultura durante todos estos

años de trabajo. Al estar incluida en un espacio público, se enfrenta de forma más concluyente a un enjuiciamiento desde diversos ámbitos y contextos. En la inauguración o enseñándola a través de fotografías, he recogido opiniones o he observado determinados gestos que me permiten deducir que tipos de sentimientos provoca. El arte, mas en estos momentos de crisis, salvo en los casos en que se convierte en un recurso especulativo, sufre una devaluación de su valor significativo, considerándose en ocasiones la actividad humana más superflua y menos necesaria. Así lo pude apreciar en las actitudes de la propia empresa constructora o incluso en los gestos o comentarios de algunos de los presentes en la inauguración. La falta de utilidad práctica de esta pieza le hace ser un artefacto polémico constantemente cuestionado. Es esa no-funcionalidad del arte que le es inherente, lo que a mi más me interesa, porque gracias a esa inutilidad funcional adquiere cierto carácter subversivo que lo aparta de la gran mayoría de las formas de producción humana, cuestionando a la vez el sistema de organización en el que obligadamente y a veces inconscientemente nos vemos incluidos. Hay en mí un vicio adquirido que me encamina a disfrutar realizando actividades descontextualizadas con respecto a un sistema que se nos pretende mostrar como lo que no es. Como autor, en pocos lugares y en pocos momentos he encontrado un espacio de libertad como cuando estoy en mi propio taller. Por eso los artistas somos tratados como personajes sospechosos, a los que quizá mejor sea dejar en paz. Richard Serra se muestra también defensor de este sentimiento, pero su radicalidad es mayor cuando se atreve a negar a la arquitectura por ser precisamente funcional, cualquier posibilidad de consideración como arte.

Pero desprovisto de toda funcionalidad práctica, también pienso que se le debe considerar como una experiencia esencial para el ser humano. No podemos entender ningún grupo social organizado, que no produzca alguna forma de arte. Porque el verdadero arte, trata de los sentimientos más propios de la humanidad sin tener que estar sometido a alguna clase de dogmatismo. Por eso es una actividad que tiene una importante dimensión social, que está sustituyendo a otras formas de espiritualización que cada vez resultan más opresivas. El escultor anglosajón de origen hindú Anish Kapoor, en concordancia con estas reflexiones entiende según declaró en un periódico nacional, que para él era más importante construir una escultura a un hospital. Porque también podemos ver el arte como vehículo esencial para cambiar nuestras conductas, ya que en él está implícita

esa libertad a la que ya nos hemos referido, capaz de modificar nuestras percepciones. Y ver de modo diferente significa progreso y al mismo tiempo salud. Las intervenciones en el espacio público tienen la posibilidad de cuestionar la esencia de la sociedad civil, poniendo entre paréntesis las estructuras dadas por «válidas» entendidas como conquistas, pero que en el fondo no son tales, pues de ellas diariamente sufrimos unos inconvenientes que tantos disgustos nos causan.

El introducir esta considerable estela en el patio de unos juzgados, creo que puede ser una manera de enfrentar a mucha gente, que por diferentes causas pase por allí (por cometer un delito, por hacer justicia, por perseguir a delincuentes, por formalizar una denuncia, por defender a un inocente o a un criminal...), ante una nueva realidad que les llevará a conectar ideas y cosas aparentemente desvinculadas entre sí, que al ponerse en relación procuran una expansión del conocimiento y llevan a reflexionar sobre el significado del propio arte. Esta premisa provoca una intervención y un condicionamiento lógicos en el contexto socio-cultural en el que se establece la obra.

Una apreciación que al principio me resultó desafortunada pero que con el tiempo me fue agradando, fue la que hizo un funcionario del propio ministerio cuando presenté la maqueta. Esta persona identificó sagazmente la pieza con una enorme picota. En ningún momento había pensado en establecer vínculos con aquellos señalamientos donde se producían las más atroces acciones intimidatorias, para ejemplarizar y dirigir la conducta de las poblaciones civiles. Resulta angustioso pensar en una justicia que castiga cruelmente, utilizando la violencia sobre el cuerpo físico del condenado. Estas columnas las he visto en Cebreros, en Torija, en Brihuega, en mi propia ciudad hubo una colocada en la Plaza de los Santos Niños. Ante ellas he de reconocer, que me asaltan sentimientos contradictorios, como ocurre cuando visitamos otros templos del horror y la crueldad humana como pueden ser Auswitch o Tuol Sleng. En estos lugares donde se ha practicado la violencia más extrema, parece que se produce una especie de atracción testimonial y a la vez una repulsión por lo sucedido. Esta imantación producida por la violencia con diferentes consideraciones y motivos, se hace explícita en la obra de escritores y artistas a través de la historia: Bataille, Platón, Grünewald, Gericault, Goya... En un título anterior a éste, ya traté con más profundidad este tema relacionándolo con mi otro monumento recordatorio de los atentados terroristas del 11 de marzo (23).



Ilustración 31

En Milán se levantó una columna de este tipo que luego haría famosa Alessandro Manzoni en un texto que nació como un modesto apéndice redactado para su gran novela *Los novios*, pero que con el tiempo se convertiría en precursor de la novela de investigación judicial. Esta columna sería erigida el uno de agosto de 1630 en la casa de Giacomo Mora, juzgado junto a Guglielmo Piazza, injustamente acusados de extender una epidemia de peste que diezmaría la ciudad lombarda a principios del siglo XVII. En la *Historia de la columna infame* (24). Manzoni nos cuenta cómo se desarrollan unos hechos conspiratorios que acabarán con la tortura y la muerte de dos inocentes.

Aunque esta orientación semántica de la escultura no resultaba adecuada para ofertar el proyecto, la observación del funcionario me ha resultado mas sugestiva con el paso del tiempo, porque a través de ella en mi pensamiento se han podido desplegar otro tipo de relaciones que entonces sólo se encontraban en estado latente. Me interesa la idea de introducir un elemento con unas connotaciones que actualmente son rechazadas socialmente, pero que a la vez ponen en entredicho la actuación de la institución justicia en ciertos momentos de su historia. Hemos construido un estado de derecho, pero estamos viendo que hoy más que nunca se tiene que hacer respetar, demostrando que la ley se administra de forma equitativa e independiente. La principal representación alegórica de la justicia, consiste en una mujer con los ojos vendados con una balanza griega en una mano y una espada en la otra. La venda imposibilita la visión para garantizar la imparcialidad y la balanza se presenta con su brazo en posición horizontal para significar la equidad en el trato. Pero a veces y así lo demuestran algunas actuaciones, la justicia no es tan ciega ni tan equitativa. Por qué no advertir entonces, en este hito de acero, aunque sea de manera velada, (su función ante todo la considero plástica), un recordatorio de las posibilidades de corrupción del propio sistema, para que de ese modo mediante su propia autocrítica, se mantenga al margen de cualquier clase de tentación que la pudiera desviar de sus dignos fines.

En la comparación propuesta por aquel funcionario podemos comprobar la capacidad mostrada por una obra de arte para originar un fluido caudal de asociaciones, algunas de ellas francamente aprovechables y succulentas para el artista.

Una vez colocada la pieza proyectada considerando sus valores significativos mas literarios en segundo plano para así insistir en los valores propiamente escultóricos, inicié ciertas indagaciones sobre cómo se habían tratado temáticas similares a las asociadas al espacio en el que está ubicada ésta. Me parece oportuno, ahora que trato de contextualizar y definir un discurso sobre ella, referir parte de los datos recogidos para lograr este propósito. Me resulta embarazoso y atrevido hablar directamente de la significancia de mi obra en el ámbito en el que se desarrolla. Creo que soy humildemente soberbio y celoso en lo que respecta a mi profesión. Por eso me parece apropiado hablar de otras cosas, para que sea el espectador o el lector el que saque sus propias conclusiones. En concreto voy a citar tres obras que me interesan, intentando referir de ellas aquellos elementos que más sugestivos me resultan y que por tanto pueden acabar de dar algunas pistas más en este trabajo. He dicho que se sitúa dentro de la tradición escultórica, en concreto enlaza con el desarrollo de la escultura en hierro, sin embargo no conozco mucha escultura moderna que me interese vinculada a un tema como el que estamos tratando, por lo que como referencias en la historia del arte me he tenido que remitir a ejemplos más clásicos. En esta tarea relacional no resulta extraña por coincidencia disciplinaria, que fuera como ya he explicado más atrás, el Moisés de Miguel Ángel la pieza artística que más directamente tuviera en cuenta al realizar el proyecto.

El artista siente una especial debilidad por lo prohibido, quizá sea éste uno de los motivos por lo que no encontremos muchos ejemplos en los que se muestre un ensalzamiento de la justicia humana. La búsqueda de la transgresión, el actuar sin ajustarse a *«los principios que regulan la convivencia»*, y que pudiéndose considerar necesarios, no son asumidos como límites que puedan obligar la vida de los artistas, nos ha llevado con más frecuencia de lo que pensamos a tener problemas con la ley. Caravaggio, Benvenuto Cellini, Louis-Ferdinand Celine, Giordano Bruno, Egon Schiele, Zoran Music, Primo Levi, Dostoievski, Wilde, Jean Genet, Carl Andre, Alonso Cano, el Conde de Villamediana, Richard Serra, Constantin Brancusi, Cervantes, Picasso, Apollinaire... son algunos de los creadores que recuerdo, que por diferentes motivos tuvieron problemas legales. Sin embargo, sí que se han pintado y esculpido obras en

las que se plantea un actuar humano, según una ética rigurosa como modelo humanista de dignidad y grandeza.

Según avanzaban mis exploraciones, me sentí atraído por esa pieza de 1537 en la que Lucas Cranach representa una justicia que mira fijamente al espectador. Aquí la figura femenina está cortada por el límite inferior del bastidor, apenas por la mitad del muslo. Aparece vestida con un velo totalmente transparente que erotiza aun más su cuerpo, colocando el pubis en una posición estratégica cuando la miramos. En este caso la alegoría supone también una exaltación del cuerpo desnudo, en el que resulta llamativa su fija mirada, donde los ojos no pestañean, como si quisiera avisarnos de que el deseo que despierta en nosotros su anatomía despojada de vestido alguno, pudiera ser castigado. Frente a una justicia cegada por una venda que se mueve con dificultad, pero que puede sugerir lo innecesario de verlo todo para que el juez pueda emitir un juicio imparcial, esta nos escruta con la mirada avisándonos de la ausencia de escapatoria.



Ilustración 32

Estamos de nuevo ante un ejemplo de inadaptación a lo establecido, en la que se nos incita a que seamos atraídos por la pecaminosa carne que se nos ofrece. El significado del cuadro se presenta con un sentido que va mas allá del habitual, que resultaría desde mi punto de vista difícilmente comprensible para los contemporáneos del autor. De composición sencilla, esta pintura nos avisa del peligro que se corre cuando se intenta dar una vuelta de tuerca más de la debida a la ley. Nos advierte que esta figura que es bella y buena, nos castigará con severidad si sobrepasamos nuestros deseos, que pueden ser simples especulaciones o fantasías. En la fecha en que Cranach pinta el cuadro,

el gusto y la moral habían cambiado en la Alemania protestante. Durante unos años, la post-reforma permite fomentar el apetito sensual que provoca una desnudez provocativa como la de esta pintura. El mecenas del pintor en Sajonia, debía sentir una especial predilección por la erótica que era capaz de proyectar el autor en estas obras de gran talento, en las que se combinan elementos manieristas con un goticismo revivido. Esta figura desnuda de la justicia, parece avanzar hasta situarse a una distancia embarazosa de nosotros. Como en otros de los desnudos que conforman la

obra de Cranach, me interesa el erotismo que transmite, censurado precisamente en Londres no hace muchos años. La turbación que produce este cuadro, su sensualidad contenida, son sentimientos que también me gustaría otorgar a mis piezas, porque como he dicho en otras ocasiones pretendo que mis esculturas, ésta también, actúen como trampolines que permitan acceder al espectador a estados de conciencia paralelos, en los que los sentimientos se polarizan según el momento: del placer al dolor, de la claridad a la turbación, de la tranquilidad a la conmoción, de lo cerrado a lo abierto, de lo pesado a lo ligero...

Durante las excavaciones de 1860, el grupo de trabajo del arqueólogo Auguste Mariette localizaba en la mastaba de Ka-aper la estatua del *«alcalde del pueblo»*, *«Sheik- el Balad»* en árabe. Así la denominaron los trabajadores que estaban a cargo de este egiptólogo, porque les recordaba al alcalde de la localidad donde vivían. Se trata de otra escultura que he tenido siempre muy presente y que he modelado a tamaño casi natural; me hubiera gustado por tanto que la sobriedad que la caracteriza y algo del espíritu que la habita hubieran sido transferidos a *El legislador*. Existen piezas que están grabadas en tu memoria apareciendo en lo que haces cuando menos te lo esperas. Esta pieza es una de ellas.



Ilustración 33

Cualquiera que se encuentre con esta estatua (*«una de las esculturas más hondas y transcendentales de la historia»* para Oscar Tusquets Blanca) sin tener ninguna clase de datos previos, reconocerá en este noble de Sakkarah de la quinta dinastía, a un individuo dotado con determinadas capacidades de mando, que le cualifican para la estipulación y cumplimiento de las pautas destinadas al funcionamiento de una sociedad organizada. Parece ser que el retratado era el Jefe de los Sacerdotes Lectores y Gobernador del Bajo Egipto, nacido en este país durante el Imperio Antiguo. Su nombre era Kaaper. Llama la atención en ella el realismo con el que el personaje ha sido representado, a través del cual podemos certificar que se trata de un hombre de mediana edad, con una constitución física que tiende a la obesidad como consecuencia de una alimentación un poco más que adecuada, cuya aportación calorífica no es

desgastada al estar dedicado a actividades que no requieren un excesivo ejercicio físico. Los músculos no muestran la tensión de un soldado o un guerrero, sino que su flacidez manifestada en el modelado del prominente vientre, nos hacen ver al retratado como un personaje notable que se dedica a una actividad sedentaria.

La actitud de la estatua remite a un hombre de una importante posición social, dotado con una personalidad grave y solemne, con una sonrisa dibujada en sus gruesos labios que parece indicar bondad y justicia a la hora de tomar las determinaciones legales o morales. Vestido con un sencillo faldellín que se anuda a la cintura y se extiende hasta las rodillas, sin portar ningún objeto que represente ostentación material (joyas), nos muestra el carácter austero propio de algunos estamentos religiosos. Esta austeridad unida a la sobriedad de la figura me resultan cualidades sumamente interesantes. Particularmente, este alcalde se aleja de la soberbia idealización y del distanciamiento que a veces procura el arte egipcio. Su escala, su tratamiento realista, su sencilla composición, nos aproximan a un ciudadano ecuánime que bien podríamos encontrar paseando por las calles de alguna de nuestras ciudades, viviendo en nuestro vecindario, disfrutando como un amigo más de una buena mesa o sentado en la butaca de uno de nuestros juzgados, administrando la ley gracias a su sabiduría y rigor moral. Esta imagen, con la naturalidad que expresa, nos evoca un mundo que se nos aproxima en el tiempo, haciéndonos olvidar la distancia real que separa al personaje de nosotros. Al mismo tiempo esta apariencia de la figura nos recuerda que la evolución en arte es un espejismo, siendo su tiempo más aproximado a la imagen de la circularidad propuesta entre otros por Nietzsche a través de la idea del eterno retorno.

El material elegido por el escultor para construir la pieza, la madera, es determinante para conseguir el realismo al que estamos haciendo alusión. Este material permitió al escultor romper con la rigidez pétrea del bloque propia del arte de su tiempo, liberando brazos y piernas, dotándoles de ese movimiento que da vitalidad a la figura.

Compositivamente podemos relacionarla con los «kouros» griegos de comienzos del siglo VI antes de Cristo, pero sin embargo esta escultura egipcia, contiene un realismo del que adolecen los apolos helénicos. Mientras las figuras griegas reducen su contemplación a una pocas proyecciones, *«el alcalde del pueblo»*, de casi 2500 años antes de Cristo, nos emplaza a observarle moviéndonos a su alrededor, percibiendo una multiplicidad de planos propia de la escultura figurativa mas evolucionada.

Esta maravillosa escultura de formato medio camina hacia nosotros ofreciéndonos una importante dosis de la esencia de la práctica que nos ocupa.

Creo que mi pieza se erige vertical con rotundidad, rompiendo la horizontal del rectángulo del patio, transmitiendo esa sobriedad y ese estoicismo que observo en personajes como Sócrates o Moisés. Como consejeros de los hombres, que les orientan en las actitudes y comportamientos que éstos deben adoptar en la realidad en la que se desenvuelven, esta pieza se levanta ordenando el espacio e igualmente en cierta



Ilustración 34

medida, influyendo en la forma de desplazarse por el recinto de aquellos que transitan por él. Ahora que intento situar mi pieza en un contexto temporal con características culturales, caigo en que ésta presenta determinados rasgos que la pueden acercar también a otra gran obra mítica desaparecida de Fidias (480-415 antes de Cristo), sólo conocida por textos antiguos, por monedas o por copias posteriores. La estatua criselefantina de *Atenea Parthenos* sobrepasaba a la mía en un metro y medio de altura, pero me la imagino con unas proporciones y realizando una ocupación espacial semejantes. El historiador Pausanias (siglo II) cuenta que fue

construida a partir de un alma de madera, recubierta de chapas de bronce, oro y marfil. De ese modo se levantaba compitiendo, como en nuestro caso, con la altura del Partenón, para estrechar su vinculación con él. A través de esta estatua se evocaban valores asociados a la importancia de Atenas como estado cultural y civilizatorio. Similares valores lógicamente ya no referidos a Atenas y de forma menos explícita dada la evolución de los tiempos, también pueden asociarse a *El legislador*.

Si estoy tratando de encontrar vinculaciones de estos trabajos antropomórficos con otras construcciones artísticas, debo mencionar las siluetas de algunas de las grandes torres arquitectónicas que se están construyendo por todo el mundo. Visitando en octubre del año 2012 una exposición de Zaha Hadid en la Galería madrileña Ivorypress, comprobé ciertas conexiones entre determinadas maquetas de esta

arquitecta anglo-iraquí y las investigaciones formales que yo vengo realizando desde 1995. Teniendo en cuenta la mayor flexibilidad del medio en el que me desenvuelvo, a lo que ya he aludido anteriormente, con orgullo intelectual creo ciertamente que mi trabajo consigue desarrollos volumétricos más interesantes y más dinámicos que los de la arquitecta. Por eso estoy impaciente por finalizar este trabajo escrito, para continuar un camino que creo bien orientado y que es también objeto de interés de cabezas seguramente mejor estructuradas que la mía.

Es ésta, mi primera obra pública que se ubica en un jardín. Se incluye por tanto dentro del conjunto de arte público que reclama espacios como el parque o el jardín para incorporar sus actuaciones, cumpliendo dos funciones: *«la necesidad a una vuelta del conocimiento ecológico de la naturaleza y una necesidad igualmente subversiva, de comunicar los propios valores estéticos a una audiencia más amplia que la impuesta por el mercado del arte contemporáneo»* (28). Estos jardines actuales se deben adecuar a las nuevas necesidades del hombre de hoy, lo que significa nuevas formas de composición y de pensamiento. Por eso el espacio ocupado se dispone planteando una quietud que debe beneficiar la contemplación sosegada, frente al desenfreno de las

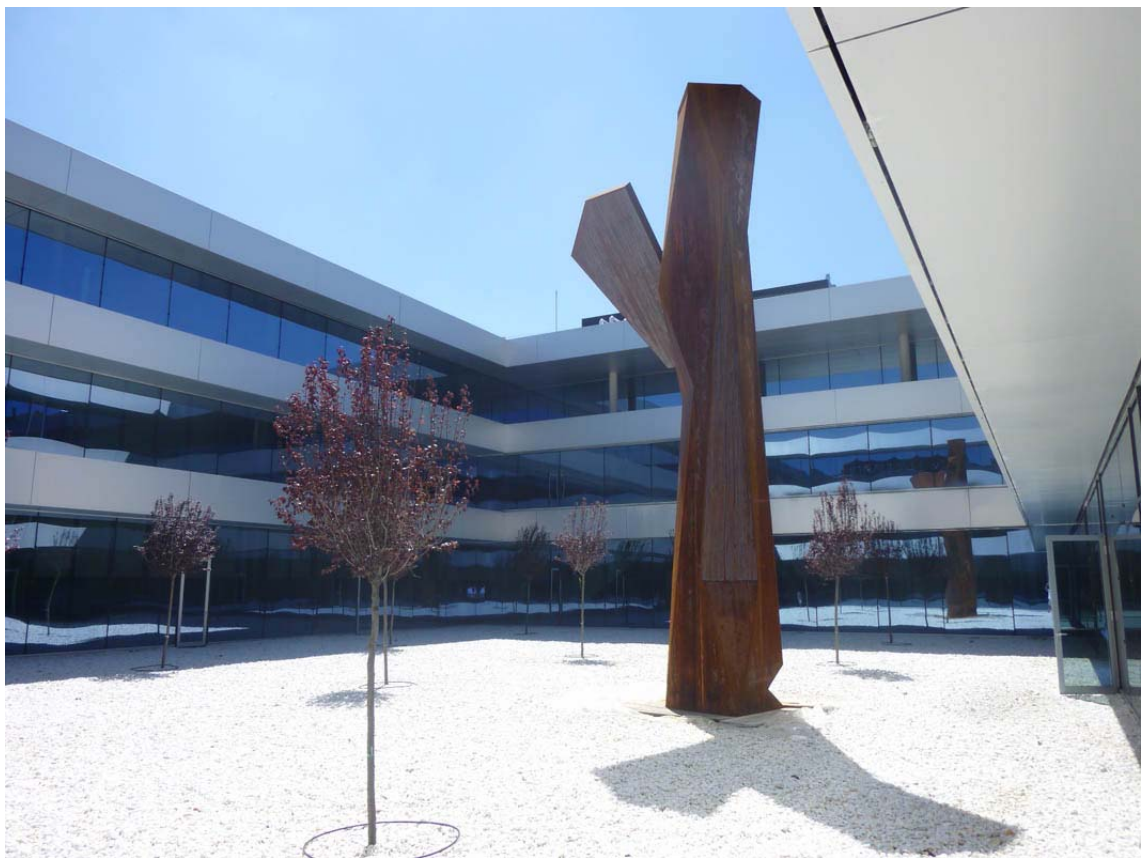


Ilustración 35

vías urbanas en las que se ubica tanta escultura actual. Mi escultura incorporada a este jardín, creo que se suma a las cualificaciones previstas en un principio por los arquitectos, orientadas a crear un espacio de esparcimiento dentro del edificio, o un lugar de sosiego, pero además convierte el patio en un espacio acaparador de orden cultural y artístico, que colaborará sin ser un objetivo intencionado, en la educación de la sensibilidad pública al añadir una nueva significación así como cierta carga simbólica. Creo que con este espacio se añade un plus de humanidad al edificio, cuando buscamos coincidir con el pensamiento bíblico que entiende el habitar de la tierra como consecuencia de su humanización. Una humanización que se origina en los tiempos de la narración a partir de sensaciones sobrenaturales y rituales, que intentan recuperar el estado que expresa el sinónimo del término jardín en persa: «*paraíso*».

En este sentido entiendo este espacio claustral como un lugar en el que se escenifica un acto cultural, a través del cual se trata de significar la importancia de lo que el edificio representa, recogiendo determinadas ideas y sentimientos de la institución judicial.

Parece que este espacio se acomoda bien a esa idea tradicional que relaciona todo jardín con la imagen del paraíso, donde nuestros sentidos, tienen la posibilidad de deleitarse haciéndonos abrigar, aunque sea brevemente, una cierta sensación de felicidad. Todo jardín, si está bien diseñado, es capaz de introducirnos en otra realidad más trascendente, donde la funcionalidad y el pragmatismo que tanto nos subyugan, pasan a segundo plano gracias al purismo especulador y utópico que puede haber intervenido en su diseño. Pero en este caso la imaginación no se desborda hacia escenarios que puedan resultar grotescos o pintorescos. No existen fuentes, no hay estanques, tampoco grutas, ni esculturas de líneas barrocas; tan solo cantos rodados que cualifican una textura reveladora del suelo, once prunos que intervienen en el aspecto del claustro, variando por ejemplo su cromaticidad en función de la estación y una escultura de 10 metros de altura que focaliza nuestra atención del espacio.

La idea de coordinar diferentes medios de escenificación tiene antecedentes. No podemos olvidar el monumento a los caídos rumanos en la guerra del 14 realizado por Brancusi en Targu Jiu, los conjuntos escultóricos diseñados para jardines de su discípulo Isamu Noguchi, los diseños de jardín de Roberto Burle-Marx o incluso algún claustro gótico como el de Santo Domingo de Silos, constituido como espacio de sosiego donde naturaleza, arquitectura y arte, se interrelacionan virtuosamente. El diseñador brasileño Burle-Marx veía precisamente esa posibilidad tan enriquecedora que abrían los jardines

para despertar la sensibilidad artística del ciudadano. Para ello se busca un encuentro entre arte, naturaleza y arquitectura que se precisa en obras como las de los propios Brancusi y Noguchi, ampliándose a otros autores como Robert Morris, Michel Heizer, Ian Hamilton-Finlay, Frank Gehry, o Luis Vallejo. Fue precisamente en un debate en el que compartí mesa con este ingeniero agrónomo, junto a Francisco Carpio y a Pilar Centurión, celebrado en El Escorial en el año 2009, cuando tomé contacto por primera vez de manera más consciente de los beneficiosos vínculos que se pueden establecer entre escultura y jardines. Después de visitar la espectacular colección de esculturas de Francisco Arango distribuidas por el precioso jardín diseñado por Vallejo, donde vi el mejor Anthony Caro que conozco, ofrecimos un debate en el que yo manifestaba unos pensamientos que coinciden con lo que ahora relato: *«Está claro que el diseño y la construcción de jardines, persigue una finalidad estética que puede ser similar o de las mismas características que las que persigue cualquier otra actividad artística de las disciplinas más acostumbradas, no es de extrañar por tanto, que muchos artistas plásticos hayan reflexionado sobre los beneficios espirituales que conlleva la contemplación de un jardín. El Bosco, Caspar David Fiedrich en su cuadro titulado Terraza, la escultura asiría de los palacios de Nínive, con esos festines en los jardines del rey, los pequeños y maravillosos Velázquez de la villa Médicis, el limonar de Emil Nolde, son algunas de las obras que me vienen a la cabeza cuando pienso en esta idea. También en la literatura, o en la música, el jardín ha ocupado un lugar importante como espacio privilegiado para que ocurran las cosas o acontecimientos más significativos del relato. Y es que después del génesis, en el tiempo en que fuimos expulsados del paraíso somos trasladados a un contexto diferente, a partir de ese momento no perdemos de vista nuestro anhelo a regresar, esa posibilidad de volver a ese maravilloso lugar del que fuimos arrojados. A mí me seduce la idea de que quizás los diseñadores de estos espacios, pretendan en cierta medida hacernos regresar a ese espacio mítico y delicioso cuando nos refugiamos en un jardín, aislándonos así del mundo cotidiano, alejándonos por tanto de sus inconveniencias e incomodidades. Muchos de nosotros regresaremos inevitablemente a ese jardín de paz que es el cementerio, mientras que otros quizás opten por otro tipo de espacios».*

Aunque el espíritu que nosotros perseguimos es radicalmente distinto, si hablamos de jardines artísticos, no podemos dejar de mencionar *Little Sparta* de Ian Hamilton-Finlay. Con respecto a este jardín, el historiador Sir Roy Strong le califica como el único original hecho desde 1945. Este artista antes de conseguir una

configuración de la naturaleza «no intervenida» propia del jardín paisajista, pretende mejorarla mediante la intrusión en ella de lo poético y lo artístico. En este proyecto yo pretendía lo mismo, ambos concebimos el espacio efectivo de manera parecida, componiéndolo como si estuviéramos dibujando, tal que el suelo de apoyo fuera el papel sobre el que situamos los elementos plásticos. Pero como se puede apreciar comparando ambas obras, la apariencia de los resultados les diferencia notablemente entre sí, como consecuencia de la concepción más oblicua y compleja de este artista escocés.

Un acontecimiento imprevisto que me agradó notablemente por no esperarlo, fue el juego de imágenes que se proyectaban sobre los cerramientos de cristal reflectante del edificio. De pronto con la pieza ya instalada, mientras tomaba distancias y examinaba perspectivas diferentes para comprobar cómo resultaba el conjunto, me di cuenta de cómo el cuerpo de la escultura se multiplicaba al proyectarse virtualmente sobre los espejos. Desde un punto de vista concreto podía contemplar diferentes proyecciones de la pieza. Mientras veía un plano efectivo, podía también examinar el posterior. Incluso en algunas posiciones, se veía la imagen multiplicada varias veces debido a la situación enfrentada de dos planos reflectantes, lo que supone una interesante ampliación espacial. Sin proponérmelo había llegado a

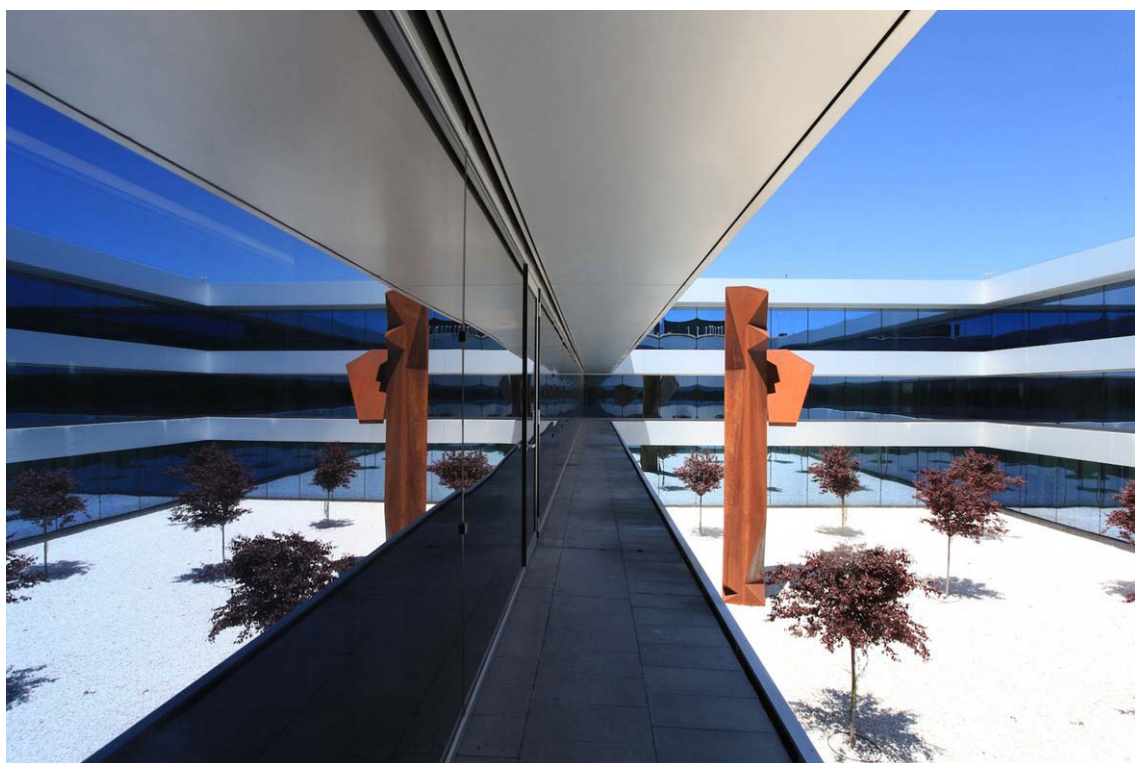


Ilustración 36

planteamientos espacio-temporales semejantes a los que intentaba conseguir con mi trabajo a principios de los noventa. Los espejos empotrados en la madera de aquellas esculturas tituladas *Los bueyes del Sol*, en las que homenajeaba a Odiseo como aventurero y viajero, permitían justamente que sus superficies reflectantes variaran la imagen que recogían, dependiendo del contexto o la situación, para de ese modo evidenciar el factor tiempo como agente transformador de las cosas, tan escondido en la escultura en otras circunstancias.

La pieza estaba concluida, colocada en un espacio en la que estaría sujeta a las miradas de una gran cantidad de público, así como a los agentes externos que la harían evolucionar. La obra pública sorprende mucho al autor después de finalizarla. Será en gran medida su evolución en el tiempo, la que nos permita evaluar con mas claridad cuál será era su verdadero discurrir.



Ilustración 37



Ilustración 38

4.5. Conclusiones específicas. (C)

Una vez finalizado el proceso de creación de la pieza, así como la comprometida tarea de dar forma textual y reflexiva a dicho proceso, voy a tratar de exponer las conclusiones a las que he llegado en este capítulo:

■ De nuevo el escribir sobre una experiencia realizada desde el ámbito de la escultura me ha permitido dotarla de un nuevo enfoque, ampliando entonces sus márgenes de comprensibilidad. Para ello he aprovechado la interdisciplinariedad inherente al arte, entendiendo la realidad como un fenómeno especular de reflejos donde todos los hechos están interconectados. Esto me ha permitido abordar nuevos puntos de vista, así como otros modelos estructurales y metafóricos. Creo que he conseguido obtener de la escultura construida una mayor cantidad de niveles de interpretación y de evocación, generando a partir de ellos otras formas diferentes de conocimiento. La causa más terminante como generadora de esa novedad y renovación es sin lugar a dudas el contexto en el que se sitúa la pieza. Por las características de la obra, desde diferentes niveles de significancia, este contexto fue contemplado por mí en un principio para tomar las decisiones oportunas que iniciaran el proyecto, para en una segunda etapa generar el proceso de producción y finalmente la reflexión que ahora estoy concluyendo. De este modo se cubren las tres formas esenciales de relación que podemos mantener con el espacio: como experimentación, como acción y como reflexión.

Si realmente pensamos el contexto en escultura, al fin y al cabo podemos entenderlo como espacio, en este caso concretado a partir de las connotaciones o niveles de significación a las que me acabo de referir y que están asociadas a él.

Para mí, fue imprescindible considerar la función que iba a cumplir este espacio, como lugar público donde se iban a resolver cuestiones transcendentales en el funcionamiento del orden social y cívico. La justicia, dada la escena social que se está configurando, más que nunca reclama una atención y un cuidado que garantice la equidad y el beneficio de los más oprimidos. Sería por tanto esta idea de justicia uno de los encuadres hacia los que yo dirigiría la mirada cuando me planteara este proyecto. Nunca antes había reflexionado con el detenimiento con que lo he hecho en esta ocasión, sobre las actuaciones que han realizado los artistas sobre este tema.

Investigando he podido comprobar que esta justicia está presente de manera más o menos directa en el arte a través de diferentes relaciones: la justicia de los dioses, la justicia bíblica, la justicia humana, la justicia y la mitología... generándose a través de ellas imágenes de gran belleza y calidad.

Pero realmente el nivel de significación más importante sería la propia realidad física de ese espacio, sus proporciones, la estructura arquitectónica que lo genera, las posibilidades de interacción de una escultura en él. Aunque sobre este ámbito ya he reflexionado en los capítulos anteriores, por ser el contexto ahora precisamente distinto con sus propias particularidades, generará otro tipo de aplicaciones y de reflexiones, contribuyendo a dar una visión más amplia de las posibilidades de ser de una escultura.

■ Evaluando el resultado, considero que es sumamente interesante y positivo que en este tipo de obras públicas, se respete y se mantenga el porcentaje del presupuesto destinado a la incorporación de bienes culturales. Esto supone mantener una formula esencial para dotar de otro valor a los edificios, conectando el arte y la cultura con el ciudadano. La escultura es un vehículo imprescindible para dotar de significado a un espacio, en este caso un edificio donde se va a administrar la ley. No se trata de un gasto superfluo, por el contrario debemos ver esta asignación presupuestaria como una forma más de inversión, sumamente interesante a medio plazo.

Indudablemente el arte dignifica el espacio público, contribuyendo a crear un urbanismo más digno que posibilita el enriquecimiento de la sensibilidad o el nivel perceptual de los ciudadanos que se sitúan ante él. La escultura como la mejor arquitectura, proporcionan experiencias hápticas que pueden ser sumamente satisfactorias y enriquecedoras, dado que la existencia humana es ante todo un estado corporal. Este tipo de conocimientos aportados cuando la pieza alcanza una disposición adecuada, *«refuerzan la percepción de la comprensión de la historicidad y de la continuidad biocultural»* (29).

En este sentido a pesar de la crisis, aunque sean pocas las obras que se realizan en estos tiempos, las autoridades competentes deben vigilar el cumplimiento de la norma a la que me refiero. Pero también hemos de exponer que no se puede dejar esta inversión en manos de cualquiera. Si no se generarán los horribles despropósitos que en ocasiones podemos sufrir. El arte es más necesario que

cualquier otro bien. Las instituciones no deben considerarlo superfluo frente a otras cuestiones, pues tienen la obligación de contribuir al fortalecimiento y educación de cualidades humanas, como son la imaginación y la apertura hacia lo diferente. En lugar de la represión o el miedo que provoca la diversidad y la diferencia, se ha de entender que la confrontación de los ciudadanos con la cultura es imprescindible para la mejora de un país.

■ Trabajar estrechamente con una empresa de ingeniería para elaborar el proyecto ha resultado crucial, al añadir seguridad al proceso de construcción y así permitirme despejar en gran medida las preocupaciones constructivas que me obsesionaron en otros trabajos en los que por su escala también requirieron consideraciones estructurales garantizadas. Este apoyo técnico me facilitó negociar determinadas operaciones con convencimiento y sin dudas, lo que me situó en una posición más ventajosa. A partir de ahora siempre que lo requiera el proyecto y sea posible contrataré para mis trabajos una ingeniería de apoyo.

Al profesional con el paso del tiempo y con la adquisición de más experiencia le corresponde asumir nuevos retos. Esta es una de las mejores estrategias para un mal que acecha en todos los trabajos como es la monotonía o aburrimiento. Resulta difícil para un artista si no se buscan nuevos estímulos, mantener una actitud inspirada durante largos periodos de tiempo. Van Gogh o Rimbaud son ejemplos significativos de este hecho. Duchamp abandonó la pintura para dedicarse a otras ocupaciones, algunas en su momento más perturbadoras. Velázquez dosificaba su tiempo de dedicación a la pintura mientras asumía otros servicios que le procuraban unas ventajas diferentes. Podríamos encontrar más ejemplos de artistas que rompen con la idea a la que estamos acostumbrados, de entender su vida como dedicación exclusiva al arte. Porque hay que dejarse la piel mientras estás en ello, es por lo que si el creador no se siente lo suficientemente motivado, es difícil por muchas cualidades que tenga, que no ceje en su empeño. Como escultor la adquisición de nuevos retos me ha llevado a tener que ir solucionando problemáticas cada vez más complejas, en las cuales como en este caso he ido requiriendo el asesoramiento de otros profesionales.

En este acostumbrado devenir llegado el momento, el autor no puede abarcar directamente por diversos motivos, todos los aspectos que intervienen en proyectos crecidos por su dimensión. Resulta por tanto interesante conocer las posibilidades

constructivas que ofrece por ejemplo la industria, para poder contactar con otros equipos de profesionales que colaboren y garanticen la eficacia de lo que se busca. Es de sabios conocer nuestras limitaciones y dejar en manos de otros, aquellos aspectos que se pueden solucionar de una forma más óptima. Esta pieza, por sus dimensiones, por ser la mayor y más pesada de todas las que he construido, reclamaba este tipo de aportaciones externas. Pero además de este beneficio tangible en el objeto físico que nos procura la colaboración, se asimila otro no menos importante, que es la nueva aportación conceptual y sapiencial que nos transfiere.

■ Como experiencia positiva he podido comprobar, cómo esperaba al inicio del proyecto, que mi escultura adquiriría un relevante papel en el entorno que la envuelve. Me satisface comprobar como la escultura contribuye de forma fundamental al sentido que los arquitectos querían dar al edificio, pues sin ella éste no sería igual. No pasa desapercibida u oculta, sino que muy al contrario es capaz de competir con el edificio, algo que no es contradictorio, pues precisamente a partir de esta competencia las dos experiencias constructivas se abrazan con más firmeza reafirmando sus cualidades. Merece la pena destacar el contraste que se crea entre el edificio, la escultura, el pavimento y los vitales árboles. Se establece un conjunto dotado de un juego de calidades, materiales, colores y texturas que armoniza y encuentra el equilibrio con el que pretendo cualificar a mis trabajos.

Esta es la segunda experiencia en la que confrontaba una obra mía con un espacio arquitectónico de forma clara, pues en el proyecto de Alcalá la vinculación era más urbanística que propiamente con una edificación concreta. No obstante entre el proyecto de Burgos y éste también existen ciertas diferencias, en aquel la relación es compartida con una fracción de la edificación (el pasaje) y con la propia ciudad castellana. Sin embargo en Cuenca la correspondencia se establece claramente con el edificio por las particularidades del mismo y por cómo y dónde está situada la escultura dentro de la totalidad de la edificación, existiendo menos relación física con el contexto urbanístico de la ciudad.

Si bien con asiduidad la escultura aparece supeditada a la arquitectura, en esta ocasión no es así. No se presenta como un simple detalle ornamental con el fin exclusivo de contribuir a embellecer o ennoblecer la edificación. Aunque pueda también abarcar esta función, asimila otras que tienen más que ver con la ocupación de un espacio con la intención de, en palabras de Heidegger, materializar un lugar

que permita a los individuos que por diferentes motivos visiten el edificio, *«un habitar en medio de las cosas»* (30). Bellísima y oportunísima frase del pensador alemán, cuando podemos presumir que aquellos que pasen por estos juzgados, con frecuencia van a requerir dicho habitar. Como organizador, como centro de gravedad, como elemento simbólico referencial del edificio, son algunas cualificaciones que contribuyen a establecer una espacialidad habitable.

■ Como toda obra pública una vez acabada se encuentra sometida a la dureza e imprevisibilidad de los agentes externos. La incertidumbre sobre su futuro, después de tantos esfuerzos para conseguir sacar el proyecto adelante, siempre me provoca un abatimiento, una cierta melancolía que aprecia la relativización frente al tiempo de todos los demás conceptos manejados, que parecían por evidentes más sólidos. Para atemperar esa contrariedad, me resulta tranquilizador haber empleado en esta ocasión el acero corten como material. Como observador desde hace años de escultura pública, he podido confirmar que este material es de los más idóneos para evolucionar junto a los múltiples agentes que intervienen en su devenir como realidad situada al exterior. El acero corten es un material duradero, pero además, sometido a las agresiones previsibles en un entorno urbano, se comporta idóneamente, pudiendo incorporarlas en algunas ocasiones o bien reparándose con facilidad en otras.

De los materiales con los que he experimentado, el acero corten ha sido el que he observado que mantiene mejor sus propiedades ante la voracidad del tiempo, ese dios «Cronos» que engendra y al mismo tiempo engulle la realidad y que tanto nos inquieta a los escultores. Cuando trabajamos en exteriores, la madera es requerida por clientes sensibles a este material, pues la materia leñosa demanda inevitablemente un mantenimiento y cuidados especiales. Me encantaría realizar un gran trabajo con alguna de las preciosas maderas que nos proporciona la naturaleza (roble, nogal, teka, mongoy...), la madera es el material que más quiero, al que con mas amor he tratado, pero reconozco su singularidad en cuanto a mantenimiento se refiere.

La piedra resulta excesivamente sensible a los impactos, pero al mismo tiempo aplicada al tipo de trabajo que vengo desarrollando me parece un material más difícil de integrar en exteriores (en interiores mi percepción es distinta). Si bien es cierto que el bronce tiene unas cualidades inmejorables frente al tiempo (no hay más que

observar el escalofriante *Auriga de Delfos* o los *Héroes de Riace* con alrededor de 2500 años de antigüedad), con respecto al aspecto cualitativo de mi trabajo le ocurre algo parecido, no acabo de verlo aplicado a mí obra, a no ser sumamente pulido, una cualificación difícil de mantener en un medio ambiental que provoca constantemente la oxidación preservadora de esta aleación. En el aluminio la oxidación tampoco es un problema, pues la costra de óxido actúa de película protectora frente a la corrosión, pero como los materiales anteriores, es proclive a asimilar peor que el acero corten, las acciones violentas a las que suelen estar expuestas las esculturas. Por otra parte, el duraluminio por sus cualidades tiende a desmaterializarse en espacios muy abiertos, por lo que su uso se debe concretizar en situaciones específicas. Frente a las posibilidades plásticas y configuradoras que ofrecía este material en las dos obras anteriores, en este caso en concreto se devaluaría su presencia teniendo en cuenta las características físicas de los cerramientos del edificio. Sin embargo el acero oxidado potencia la presencia de la obra en el espacio; la escultura se sitúa con autoridad y con elegancia en el.

■ La realización de experiencias como ésta me han aportado una ampliación de horizontes, al llevarme a solucionar problemáticas, en ocasiones con ayuda de otros profesionales, diferentes a las que se plantean en el taller del creador. Mientras que en el trabajo de taller puedes ser más especulativo, aquí necesitas exigirte ser más pragmático.

En este diálogo entre trabajo de seguridad y de riesgo se mueven las claves del proceso creativo. Aunque en este caso por los factores a los que vengo aludiendo, tendamos a asegurar las consecuencias de nuestras decisiones, siempre podrán surgir situaciones imprevistas mas expuestas. El artista no obstante, está especialmente entrenado a exponerse gracias al trabajo más libre de taller, donde este riesgo es un elemento perseguido y asumido como necesario, lo que le permite situarse ante la incertidumbre con más sosiego. En el taller se sabe que se busca algo, pero nunca se sabe con certitud qué es ese «que». En esa búsqueda surgen múltiples caminos con tantos destinos redentores como adversos, la inteligencia y la intuición del autor intervienen en el momento de elegir, pero ha de contemplarlos todos sin dejar de experimentarlos por parecer peligrosos.

Si prestamos atención a las grandes obras o hallazgos realizados en nuestra historia, podemos determinar que la mayoría de ellos se han realizado como aventuras de riesgo, donde el fracaso ha estado rondando con muchas posibilidades de manifestarse sustituyendo al éxito. Por eso muchos fracasos han generado o se han convertido con el paso del tiempo

en grandes éxitos; *«todo honor recae sobre quién corriendo persiguiera aún la gloria en el corazón del fracaso»* (31). Efectivamente el fracaso puede ser grandioso.

En este tipo de trabajos no puedo negar que en todo momento he intentado controlar la situación, pero al mismo tiempo era consciente de que en todos ellos asumía tareas que hasta entonces no había probado de forma efectiva, por lo que jugaba con riesgos en los que no podía dejar de ver esta posibilidad de fracaso. Pero esa tensión que provoca lo desconocido nos estimula y nos lleva a experimentar nuevas estructuras, materias, formas, escalas, dimensiones, conceptos...tratando de contribuir aunque sea mínimamente al beneficio de la práctica en la que estamos operando.

Entre estos dos movimientos de riesgo y seguridad se deciden las tácticas que regulan el juego en el que apostamos los artistas. Un «juego» el del arte que contribuye a expresar la estructura de la vida y del mundo, que abre la posibilidad de presencia de lo impensable y de lo abierto y permite el acceso a un «espacio potencial» intersubjetivo, entre el mundo (externo, no-yo) y el yo (interno) en el que como humanos mediamos. La potencialidad de este espacio de juego se relaciona con la condición de apertura imprescindible para la creación.

■ Me ha permitido que mis trabajos públicos me hayan satisfecho resolutivamente, el haber mantenido mis exigencias con respecto a las presiones más frecuentes que aparecen en este tipo de producciones. En todo momento es el artista el que debe controlar las decisiones tomadas con respecto a la obra.

La escultura y el arte en general se conciben gracias a la línea que actúa como charnela entre la personalidad del artista y el mundo que le rodea. El mundo podríamos concebirlo como el espacio, y el artista como el plano de una puerta dotada de una construcción específica, que gira gracias a ese eje, dialogando con dicho mundo para tomar sus resoluciones dependiendo de la posición adoptada en el giro.

En este caso, según se situaba la puerta me veía requerido en ocasiones voy a decir incluso presionado, por intereses exteriores ajenos a la esencia del trabajo, que pretendían que actuara modificando el tipo de resoluciones que según mi propio convencimiento debía adoptar. El artista debe ser permeable al sentido del mundo, debe estar atento a aquello que le rodea para obtener significaciones de él que le permitan continuar su labor creativa, pero también debe tener conciencia del gran valor que tienen

aquellos caracteres que construyen su propia autenticidad como creador, pues su sentido del yo resulta un valor crucial para sus trabajos.

Sin perder de vista al cliente, al que en cierto modo tenemos que interiorizar también en nuestro imaginario, convirtiéndole entonces en un cliente ideal, ante todo debemos buscar que se beneficien al máximo los intereses que actúan sobre la mejor construcción de la escultura, sin ceder a la gratuita aceptación externa o a la autorización sobornadora. Resulta muy superficial aquella actitud que buscando el reconocimiento, renuncia a los elementos que constituyen su entidad existencial. Esto, como acabo de decir es un juego de riesgo, donde tienes unas cartas que debes saber usar. En algunas situaciones se muestra necesario lanzar un órdago donde te lo juegues todo para concluir la partida.

Desde mi punto de vista actuando de ese modo, sin perder de vista que el objetivo prioritario es mejorar las condiciones espaciales de las que partimos, contribuyendo aunque pueda sonar pretencioso a un beneficio también del mundo, creo que podemos conseguir unos resultados que pueden ser aceptables, y que además sean del agrado de quien nos encargó la obra, pues no podemos olvidar que al fin y al cabo fueron ellos los que nos eligieron para construir el proyecto.

■ En este último trabajo de nuevo el dibujo ha sido para mí un instrumento o herramienta esencial para resolver problemas escultóricos, un vehículo imprescindible de comunicación de ideas, que me permite gestionar mi obra con precisión y sin equívocos en distintos ámbitos profesionales. El dibujo es un proceso de introspección y de expresión, utilizándolo el diseñador actúa introvertida y extrovertidamente al mismo tiempo. A través de este equilibrio el hecho de dibujar es capaz de albergar una naturaleza doble.

Contando con esta dialéctica dibujada he establecido dos líneas de trabajo paralelas que confluyen en un mismo fin: la resolución del proyecto constructivo. A través de una de ellas se evidencian las ventajas que pueden suponer la aplicación de la informática en este tipo de trabajos. Aunque haya sido muy crítico mientras reflexionaba sobre los nuevos medios en esta investigación, alertando de los peligros que puede suponer el festejo acrítico que los encumbra como dioses en su altar, así como la forma impositiva con que éstos se han instalado segregando a otras formas de expresión, tampoco soy un ignorante o un ciego que desprecie sus posibilidades de aplicación y reconozco al mismo tiempo su influencia en las diferentes formas de investigación que me atañen.

Reconociendo por tanto también las ventajas de estas nuevas tecnologías, he de decir que los problemas conceptuales y sensoriales que definían la esencia de mi escultura, los que la autentifican como tal, fueron resueltos a través del otro camino paralelo, que utilizando diferentes modos de dibujar con mis propias manos planteaban las directrices de construcción, para que luego los técnicos en el ordenador acabaran de especificar de forma más precisa todo el material creativo propuesto. El dibujo realizado por mi posee un carácter particular, mientras que el otro es más genérico, ya que las manos que pulsan las teclas de la máquina pueden sustituirse. Es cierto que el ordenador puede agilizar los procesos y puede añadirles otra clase de precisión, pero en casos como el mío no puede abordar aspectos que tienen que ver con mi particular forma de relacionarme con el mundo. A otros escultores o arquitectos como Frank Gehry o Renzo Piano les ocurre algo parecido.

En el dibujar directamente con el ordenador, detecto un riesgo que tiene que ver con la pérdida de sensibilidad y sensualidad que se consigue acariciando el papel con la punta del grafito o del estilógrafo, y que tanta relación tiene con la percepción háptica propia de las artes que trabajan con el espacio existencial o fenoménico. Dibujando de ese modo puedo sentir la forma, los pliegues de los planos, la calidad de la superficie, su textura y su temperatura, el peso del volumen (visual y real), la distancia entre las partes, la delicadeza de una línea... aspectos que los dibujos de ordenador hasta ahora no me pueden ofrecer.

■ Voy a finalizar esta enumeración de conclusiones señalando que el redescubrir las posibilidades del antropomorfismo, siempre presentes en la historia de la escultura, me ha permitido encontrar una nueva vía de continuación de mi trabajo. El creador mientras desarrolla su proceso, abre nuevos caminos y se aparta de otros que en ciertos momentos, por diferentes motivos, no se compromete a transitar.

En mi caso, hace unos años que volví a interesarme por el cuerpo humano. Un motivo que me sirvió sobre todo de estudio en mis años de formación. Por eso ahora he tratado de recobrar esta temática ajustándola a mi experiencia y a mi forma de entender la escultura.

Se trata de una nueva labor con un recorrido ya hecho, a través de un número más considerable de piezas que culmina con este legislador. Aun así el camino todavía no está cerrado y en mi pensamiento puedo visualizar nuevas formas que contribuyan a la evolución de la idea genérica o matriz.

4.6. Referencias

4.6.1. Imágenes Referenciadas

- 1) Richard Serra. *Tilted-Spheres1*. Aeropuerto Pearson, (Toronto). *Jorge Varas*.
- 2) Fachada Nuevo Palacio de Justicia de Cuenca. www.globalclm.com/fotos
- 3) Alzados Nuevo Palacio de Justicia de Cuenca. Florentino Regalado & Asociados.
- 4) Urbanización Nuevo Palacio de Justicia de Cuenca. Florentino Regalado & Asociados.
- 5) Recorriendo e interiorizando el espacio del patio del edificio. Nuevo Palacio de Justicia de Cuenca. *Jorge Varas*.
- 6) Jorge Varas. (2009). *Reflejos*. Acuarela y grafito sobre papel. 80 x 100 cm. *Manuel R. Barreiro*
- 7) Miguel Ángel Buonarroti. (1552-). *Piedad Rondanini*. Castillo Sforzesco, (Milán). *Jorge Varas*.
- 8) Jorge Varas. (2009). *Salomé*. Madera de iroko. 420 x 28 x 28 cm. *Manuel R. Barreiro*.
- 9) Brancusi. (1920). *Sculpture pour aveugles*. 17 x 29 x 18 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. www.crispinsartwell.com/sixnames.htm
- 10) Jorge Varas. Maqueta patio Nuevo Palacio de Justicia de Cuenca. *Jorge Varas*.
- 11) Isamu Noguchi. Maquetas. The Noguchi Museum, New York. *Jorge Varas*.
- 12) Jorge Varas. (2009). Estudio a escala *El Legislador*. Madera de alep. *Jorge Varas*.
- 13) Jorge Varas. (2009). Estudio posicionamiento de pieza. Tinta y grafito. 70 x 100 cm.
- 14) Jorge Varas. (2009). Proyecciones y perspectiva axonométrica. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 15) Jorge Varas. (2009). Estudio estructuración interior. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 16) Jorge Varas. (2010). Estudio estructuración interior. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 17) Jorge Varas. (2010). Estudio anclaje izado. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 18) Jorge Varas. (2010). Definición geométrica.

- 19) Jorge Varas. (2010). Situación y orientación.
- 20) Jorge Varas. (2010). Estudio y Definición de base y apoyo. Tinta y grafito. 100 x 70 cm.
- 21) Jorge Varas. (2010). Definición definitiva de base y apoyo.
- 22) Jorge Varas. (2010). Definición geométrica de rigidizadores y auxiliares.
- 23) Jorge Varas. (2010). Despiece de caras vistas.
- 24) Alexander Calder. *Big spider*. 1959. 296.5 x 338 x 362 cm. Kunstmuseum Basel.
Jorge Varas.
- 25) Construcción *El Legislador*. *Jorge Varas*.
- 26) Construcción *El Legislador*. *Jorge Varas*.
- 27) Jorge Varas. (2010). Estudio posicionamiento pieza. Tinta y grafito. 30 x 21 cm.
- 28) Instalación. *Jorge Varas*.
- 29) Instalación. *Jorge Varas*.
- 30) Instalación. *Jorge Varas*.
- 31) (Siglo XV). Picota de Torija. Torija (Guadalajara). *Jorge Varas*.
- 32) Lucas Cranach, «el Viejo»: (1537). *Alegoría de la Justicia*. Óleo sobre tabla.
74 x 32 cm. Colección privada. Josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.com.es
- 33) (2500 a. de C). *Sheik-el- Balad*. Madera. 112 cm. Museo del Cairo.
[egiptologia.comhttp://www.egiptologia.com/arte/104-obras-en-detalle/2828-el-alcalde-de-pueblo-o-el-sheikh-el-balad.html](http://www.egiptologia.com/arte/104-obras-en-detalle/2828-el-alcalde-de-pueblo-o-el-sheikh-el-balad.html)
- 34) (2010). *El Legislador*. Acero corten. 1000 x 130 x 130 cm. Palacio de justicia de Cuenca. *Jorge Varas*.
- 35) (2010). *El Legislador*. Acero corten. 1000 x 130 x 130 cm. Palacio de justicia de Cuenca. *Jorge Varas*.
- 36) (2010). *El Legislador*. Acero corten. 1000 x 130 x 130 cm. Palacio de justicia de Cuenca. oficinajudicial.justicia.es
- 37) (2010). *El Legislador*. Acero corten. 1000 x 130 x 130 cm. Palacio de justicia de Cuenca. *Jorge Varas*.
- 38) (2010). *El Legislador*. Acero corten. 1000 x 130 x 130 cm. Palacio de justicia de Cuenca. www.globalclm.com/fotos

4.6.2. Notas

- 1) DÍAZ CUYÁS, J. (2010). *Mostrar y demostrar: arte e investigación*. Lectura en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico. Vitoria.
- 2) A.A.V.V (2011). *¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica?* (05/01/2012). <http://www.gridspinoza.net/>
- 3) KIERKEGAARD, S. (1993). *Diario íntimo*. Barcelona. Editorial Planeta. 1ª ed. Pág. 93.
- 4) DÍAZ CUYÁS, J. (2010). *Mostrar y demostrar: arte e investigación*. Lectura en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico. Vitoria.
- 5) BERGER J, TRIVIER M. (2005). *Esa belleza*. Madrid. Bartleby Editores. 1ª ed. Pág. 58.
- 6) *Tríptico divulgativo «Nuevo Edificio Juzgados de Cuenca»*. (2010). Ministerio de Justicia.
- 7) CHILLIDA, E. (2006). *Escritos*. Madrid. La Fabrica Editorial. 1ª ed. Pág. 18.
- 8) VARAS, J. (1992). Texto Catálogo exposición *Jorge Varas. El viaje*. Alcalá de Henares. Fundación Colegio del Rey. 1ª ed.
- 9) PEREC, G. (2007). *Especies de espacios*. Ediciones de Intervención Cultural. 5ª ed. Pág. 23.
- 10) BADT, K. (1963). *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*. DuMont. Colonia. 1ª ed. Pág. 95
- 11) ELIASSON, O. (2009). *Los modelos son reales*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1ª ed. Pág. 19.
- 12) Declaraciones extraídas del artículo de Ángeles García (12 de Mayo 2012). *Sean Scully, en los cimientos de Europa*. Madrid. El País, Babelia.
- 13) FOCILLON, H. (2006). *Elogio de la mano*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1ª ed. Pág. 8.
- 14) FREUD, S. (2011). *El Moisés de Miguel Ángel*. Madrid. Casimiro Libros. 1ª ed. Pág. 12.
- 15) COPÓN, M. (2001). *El tronco del Faraón* texto en catálogo *Jorge Varas. El rostro del juego y la pasión*. Madrid. Galería 57. Pág. 9.

- 16) BERGER, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- 17) Sobre la figura de Giufá ver SCIASCIA, L. (2010). *El mar color de vino*. Barcelona. Tusquets Editores. 1ª ed. y (2001). *Cándido o un sueño siciliano*. Barcelona. Tusquets Editores. 1ª ed.
- 18) SENNET, R. (2010). *El artesano*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2ª ed. Pág. 60.
- 19) Redactado por Florentino Regalado & Asociados. (2010). *Proyecto de instalación y comprobación estructural de la escultura «El legislador», en el edificio de Juzgados C/ Gerardo Diego Cuenca*. Alicante.
- 20) STEINER, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed. Pág. 151.
- 21) STEINER, G. (2001). *Pasión intacta*. Madrid. Ediciones Siruela. 2ª ed. Pág. 121.
- 22) Entrevista con CASTRO, E. *Diálogo con Jorge Varas*. (2007). En el libro *Jorge Varas. Lucida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed. Pág.13.
- 23) VARAS, J. (2010). *Monumento a las víctimas del 11 M (Dim light source unknown)*. Madrid. Texto inédito.
- 24) MANZONI A. (2008). *Historia de la columna infame*. Barcelona. Ediciones Barataria. 1ª ed.
- 25) LIPPARD, L. R. (Noviembre 1981). *Gardens Some Metaphors for a Public Art*. Art in America.
- 26) PALLASMAA, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed. Pág. 19.
- 27) Extraída del texto de HEIDEGGER, M. «*Die Kunst und der Raum*» incluido en el libro coordinado por Kosme María de Barañano *Chillida- Heidegger- Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco.
- 28) SMITH, P. (2004). *Babel*. Barcelona. Editorial Anagrama Compactos. 1ª ed. Pág. 11.

4.6.3. Bibliografía específica y fuentes

Bibliografía

A.A.V.V. (2011). *Dibujo y construcción de la realidad. Arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.

A.A.V.V. (2007). *Iustitia. La Justicia en las Artes*. Madrid. Editorial Dykinson. 1ª ed.

A.A.V.V. (2007). *Jorge Varas. Lúcida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed.

A.A.V.V. (1990). *Chillida- Heidegger- Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco. 1ª ed.

ADORNO, T. W. (1971). *Teoría estética*. Madrid. Taurus Ediciones. 1ª ed.

ALBRECHT, H. J. (1981). *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona. Editorial Blume. 1ª ed.

BERGER, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.

BERGER, J. / TRIVIER, M. (2005). *Esa belleza*. Madrid. Bartleby Editores. 1ª ed.

CABEZAS, L. (2008). *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.

CALVO SERRALLER, F. (2004). *La constelación de Vulcano. Picasso y la escultura de hierro del siglo XX*. Madrid. Tf Editores. 1ª ed.

CAMNITZER, L. (2000). *Arte y Enseñanza: La Ética del Poder*. Madrid. Casa de América. 1ª ed.

CAMPOS REINA, J. (2010). *De Camus a Kioto*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.

ECO, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona. Editorial Lumen. 1ª ed.

ELIADE, M. (2004). *Herreros y alquimistas*. Madrid Alianza Editorial. 7ª ed.

ELIASSEN, O. (2009). *Los modelos son reales*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.

FLYNN, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.

FOCILLON, H. (2006). *Elogio de la mano*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1ª ed.

FREUD, S. (2011). *El Moisés de Miguel Ángel*. Madrid. Casimiro. 1ª ed.

- GORDON, J.E. (2004). *Estructuras o porque las cosas no se caen*. Madrid. Calamar Ediciones. 1ª ed.
- JAKOB, M. (2010). *El jardín y la representación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- JAMNITZER, W. (2006). *Perspectiva corporum regularium*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- JELLICOE, G. & S. (1995). *El Paisaje del Hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- KRAUSS, R. E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed.
- KUBLER, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Madrid. Editorial Nerea. 1ª ed.
- LE BRETON, D. (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1ª ed.
- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*. Madrid. Mondadori. 1ª ed.
- MADERUELO, J. (2010) *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- MANZONI A. (2008). *Historia de la columna infame*. Barcelona. Ediciones Barataria. 1ª ed.
- PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- PALLASMAA, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- PEREC, G. (2007). *Especies de espacios*. Ediciones de Intervención Cultural. 5ª ed.
- PLATÓN. (2010). *Apología de Sócrates*. Madrid. Editorial Gredos. 1ª ed.
- PLATÓN. (2010). *Gorgias*. Madrid. Editorial Gredos. 1ª ed.
- SENNET, R. (2010). *El artesano*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2ª ed.
- SERT, J.Ll. (2011). *Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- SMITH, P (2004). *Babel*. Barcelona. Editorial Anagrama Compactos. 1ª ed.
- STEINER, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- STEINER, G. (2004). *Campos de Fuerza. Fisher y Spasski en Reykjavik, 1973*. Madrid. La Fábrica. 1ª ed.

TUSQUETS BLANCA, O. (2011). *Dios lo ve*. Barcelona. Editorial Anagrama. 3ª ed.

YOURCENAR, M. (1989). *El Tiempo, gran escultor*. Madrid. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 1ªed.

Publicaciones

Catálogo exposición (1992). *Jorge Varas. El viaje*. Alcalá de Henares. Fundación Colegio del Rey.

Catálogo Jorge Varas. (1999). *En el corazón del bosque*. Burgos. Espacio Caja de Burgos.

Catálogo Jorge Varas. (2001). *El rostro del juego y la pasión*. Madrid. Galería 57.

Proyecto de instalación y comprobación estructural de la escultura «El legislador», en el edificio de Juzgados C/ Gerardo Diego Cuenca. (2010). Alicante. Redactado por Florentino Regalado & Asociados.

Material audiovisual

POLLACK S. (2007). *Apuntes de Frank Gehry*. Cameo Media.

Recursos internet

A.A.V.V. (2011). *¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica?* (05/01/2012). <http://www.gridspinoza.net/>

5. CONCLUSIONES GENERALES

A + B + C



5. A + B + C

Nueva York / 23- 29 Marzo 2013.

De nuevo me encuentro en otra isla. Ahora con su suelo densamente ocupado por el bosque de edificaciones cultivadas desde el inicio del XX⁽¹⁾ fortificando el pulmón verde que es Central Park. A ellas me he remitido en el capítulo III; haciéndolas crecer hasta el cielo, intentando alcanzar lo inalcanzable, parece que el poder americano pretendiera demostrar al mundo hacia donde debe dirigir la mirada para que su futuro se oriente en una dirección conveniente. Desde el mirador situado en la planta 86 del *Empire State*, resulta difícil comprender como el peso de estas columnas de cristal, acero, piedra y hormigón no logran hundir la isla en sus ríos limítrofes, Hudson y East. Tensiones verticales, pesos, escala, densidad volumétrica, desafíos gravitatorios y equilibrios que no puede extrañar que sean tenidos en cuenta por el escultor, porque



Ilustración 1

todos estos elementos resultan esenciales en la cualificación con la que pretendemos dotar a nuestra creación, en este caso maridaje entre cuerpo matérico, espacio y tiempo.

Tengo la suerte de encontrarme en un buen lugar desde el cual reflexionar sobre las conclusiones que me sirvan para finalizar esta investigación. Ya en mi primer

día en Manhattan, he podido ratificar nuevamente que el arte no evoluciona de forma lineal, tal como solemos entender el progreso del tiempo histórico, o como consideran este concepto las mencionadas ciencia y técnica. En palabras de Giacometti: «*uno tiene la impresión de que la progresión en la historia del arte es lo contrario al progreso*». Desde el punto de vista de estas disciplinas, se puede entender el progreso como sucesión de hechos o acontecimientos que tienden a perfeccionarlas, superándose de ese modo, en la mayoría de los casos, las premisas y las conclusiones previas. He recapacitado sobre esta reflexión viendo primero en el *Metropolitan* las salas de arte oceánico y africano, o los pequeños amuletos funerarios cicládicos datados entre el 3000 y el 2000 a. de Cristo, para luego por fin, después de muchos años de admiración por esta pieza, a través de imágenes fotográficas, ponerme delante de *Les Demoiselles d'Avignon* en el MOMA. Comparando estas obras se me confirma que pese a los casi 5000 años que separan las estatuillas mediterráneas del cuadro de Picasso, o la distancia geográfica de París y el sur del Pacífico, los acercamientos formales de las piezas museísticas corroboran esa concepción cíclica del tiempo del arte, en la que yo como escultor he tratado también de inmiscuirme. En el transcurso del tiempo artístico y por tanto de la escultura, podríamos hablar más de un enriquecimiento, que de un perfeccionamiento de la materia de la que nos estamos ocupando.

Evidentemente la nueva creación (nunca entendida como superación de lo anterior) necesita ampliar sus referencias para generar nuevas formas de expresión. El contexto que instaura Manhattan ha sido referente del arte desde la segunda mitad del pasado siglo; como creador actual también determinados acontecimientos dados aquí, lo han sido de mi propio trabajo. Muchas de las problemáticas citadas en los capítulos anteriores han encontrado de forma natural a este territorio como referencia. Rascacielos, arquitectos, artistas, galeristas, esculturas vinculadas a esta ciudad... fueron mencionados en ellos.

Desde este punto de vista podemos pensar, que el culto a la novedad rendido por la modernidad en los últimos tiempos ha podido ser excesivo, promocionándose en muchas ocasiones un arte justificado desde la simple ocurrencia o a partir de epistemologías juguetonas. Sin tradición no hay renovación, nos advertía George Steiner. En este sentido también yo he considerado importante mirar al pasado y a otras tradiciones culturales, para establecer algunas coordenadas sobre las que edificar el discurrir de mi proyecto. Creo que las tres piezas sobre las que he escrito

en esta investigación presuponen con claridad esta intención. Las tres tratan con cautela, pero sin impedir los riesgos propios de todo trabajo original y único, de dialogar con la historia del arte, con mi propio imaginario y con el contexto con el que me he encontrado en cada una de las situaciones expuestas. En cualquier caso me resulta difícil entender la creación a partir de la nada.

Durante esta estancia en esta isla, comprada con dinero holandés a los indios lenapes en 1626, considerada muy frecuentemente a partir de los años cincuenta del siglo anterior como la capital mundial del arte actual, he podido reflexionar de nuevo



Ilustración 2

sobre las posibilidades de contextualización de la escultura. En esta ciudad inmensa, de lo que se deriva a veces una no cómoda accesibilidad en los recorridos que propone al turista epistemológico (al que alude Díaz Cuyás), se anuncian de forma más transparente cuestiones contextuales y sociológicas que con otros matices se harán efectivas en otras ciudades del resto del mundo.

He paseado por los desfiladeros ortogonales del midtown o por la proyección en planta del menos geométrico downtown. En estos recorridos pude recordar viendo las nuevas construcciones, la violencia reciente que padeció la ciudad, mantenida en el tiempo y narrada por Scorsese en varias de sus películas (la última que he vuelto a ver *Gangs of New York*, en torno al desaparecido «Five Points» cuando esta ciudad empezaba a convertirse en lo que ahora es). En este proceder itinerante, podemos encontrarnos sin a veces preverlo con variadas esculturas públicas que se adecuan en mayor o menor medida, a los presupuestos constructivos y espaciales sobre los cuales he referenciado la ubicación de mis piezas. Solamente recorriendo la calle 57 en el limitado trayecto entre la Sexta avenida y Madison, podemos ver en la entrada y en los vestíbulos, a través de amplias cristaleras de los edificios de las empresas IBM y Solow, magníficas obras de Henry Moore, Giacometti, Calder o Chamberlain... Más al sur cruzando la frontera Houston st., en torno al Chase Manhattan nos encontramos con el *Red cube* y el *Sunken garden* de Noguchi, así como con la gestual obra pintada en blanco (*Group of four trees*) sobre la que se dibujan unos anchos trazos negros, que reafirman la geometría prófuga de regularidad, propia del trabajo de Dubuffet. Todas ellas bien dimensionadas en su



Ilustración 3

ubicación, ocupando un espacio y consecuentemente constituyendo lugares que hacen más habitable la dinámica urbe. Erigidas como parte de la escenografía pública, cumplen una función en la constitución de la ciudad. Confirman esa frase de Platón escrita en *La Republica* que sentencia: «*la ciudad nace, en mi opinión, por darse la*

circunstancia de que ninguno de nosotros se basta a sí mismo, sino que necesita muchas cosas» (2), entre ellas elementos que enriquezcan la percepción espiritual de los ciudadanos, que desde mi posición como implicado pueden comportar una aportación vivencial saludable e incluso terapéutica. Ya en la temprana fecha de Abril de 1917 Nueva York era para Duchamp una maravillosa obra de arte, precisamente por su calidad de parque escultórico que concede a la ciudad una excitante cualificación moderna (3).

Pese a los intereses más o menos cuestionables que puedan tener las grandes empresas, reconozco también la labor positiva que realizan para promocionar la cultura, pues situando esculturas en lugares públicos se cumple también una función instructiva y social. Aún contando con los condicionantes presupuestarios, esta acción es similar a la que han cumplido nuestras instituciones hasta hace pocos años en nuestro país, cuando pasamos de tener una situación muy precaria en estos ámbitos, a conseguir crear unas mínimas estructuras que permitieran establecer unos principios de futuro. Ahora, cuando esta crisis instituida por los que menos la sufren nos castiga, resulta desalentador ver que los primeros recortes presupuestarios se destinen a la cultura y la educación, echando por tierra así todo el intento estructural realizado, probablemente irrecuperable en muchos años. Desde mi punto de vista, el construir escultórico aún en estos tiempos pesimistas, puede contribuir a configurar un espacio más habitable, beneficiador por tanto de nuestro existir. Para ello debemos cuidar en nuestros entornos las cosas con tendencia a crecer, al mismo tiempo que levantamos cosas que no crecen, para establecer de ese modo la esencia de nuestro construir. Al pensar en esta relación entre habitar y construir, se plantea la posibilidad de dignificar nuestra existencia como hombres.



Ilustración 4

En la mayoría de las piezas neoyorkinas que encontré o busqué en mis largos paseos (excluyo algunas piezas de Noguchi, como podríamos excluir la desaparecida obra de Serra de la Plaza Federal, *Tilted Arc*), aunque se establecen en espacios arquitectónicos, la desmedida dimensión real de éstos, condiciona el que nuestra percepción no las acabe de entender vinculadas específicamente a

ellos. Se establecen pues en un entorno generado por el edificio, pero no existe una vinculación directa con su representación. En este sentido se distancian de mi obra de los juzgados de Cuenca, cuya escala y disposición interviene de forma directa en la lectura que hacemos de la totalidad de la urbanización, y se acercan más a la obra que planteé en Burgos, completando una parte de la edificación. Sin embargo, en la ciudad castellana y en Nueva York, el diálogo con el contexto urbano se entiende esencial, incluso cuando las piezas están en el interior del edificio y se ven desde la calle a través de cristales como ocurre con el Giacometti del *Solow building*.

Todas ellas ennoblecen la ciudad y cuidan también el prestigio de las empresas, que utilizan las imágenes de estos artistas como indicadores civilizatorios y de cooperación social; esto las lleva a situar su propia imagen más allá de la exclusiva

rentabilidad mercantil. Testificando la modernidad de los negocios que las adquirieron se establecen discretamente, porque ya no ocupan los espacios prioritarios de la ciudad como ocurría en el renacimiento en Florencia, Venecia u otras ciudades-estado de Italia, pues ahora éstos se reservan sin escrúpulos y de forma descarada a fomentar el consumo como fin prioritario de los grandes trust empresariales. Por ello, es en Times Square, en el espacio definido por la «x» que forman la 7ª avenida y Broadway, donde se encuentra el verdadero epicentro visual de la ciudad. Allí



Ilustración 5

se concentra la multitud mientras es bombardeada con la publicidad de Coca-Cola, Kodak, McDonald's, Samsung, Canon... expuesta en las grandes pantallas suspendidas de los edificios que configuran este espacio neurálgico. Imágenes en movimiento que a partir del anochecer lo anegan de luz y de color, para que la multitud peregrine a él hipnotizada por su fulgor y por la consecuente sensación de dinamismo. Una ilusión premeditada por el poder económico, para ante todo promocionar un consumo situado en los altares de nuestra civilización actual.

A través de estas reflexiones suscitadas mientras paseo por las calles de la gran metrópoli, recuerdo que la función de la escultura ha cambiado con respecto a tiempos pretéritos, lo que ha llevado a los escultores a buscar contextualizaciones también diferentes. Su significación ya no es la que era, por eso como práctica hemos tenido que revisar de acuerdo a nuestro propio interés sus nuevas posibilidades de establecimiento. Contando con estas posibilidades, mi formación como creador me condiciona a pasear tratando de explicarme mi obra en los contextos y en las distribuciones espaciales que ha generado la ciudad, rastreando al tiempo lugares donde cabría la posibilidad de incluir alguno de mis trabajos. Pienso entonces en formas, materiales, escalas, pesos... como elementos imprescindibles para visionar cuerpos integrados en estas calles o plazas. Con este talante, podríamos decir que la particular visión del espacio de la ciudad recogida por los escultores, nos asemeja en

ciertos aspectos a sociólogos que se preguntan en este caso, por los motivos estéticos capaces de favorecer la relación ciudadana con la metrópoli.



Ilustración 6

Como en Berlín, en el Tárgu Jiu o en Hiroshima, también encuentro monumentos destinados a recordar las tragedias derivadas de la violencia producida por personas contra personas. En este caso se trata del *9/11 Memorial*, incluido en el espacio de lo que constituirá el nuevo *World Trade Center*. Aunque esté sin finalizar y se vea de una manera un tanto parcial, ya se pueden reservar los pases de visita a través de internet. Diseñado por el arquitecto Michael Arad y el paisajista Peter Walker, este sí que se tratará de un faraónico homenaje a las casi 3000 personas asesinadas en las derribadas *Torres gemelas*. En este simbólico lugar, se han

transformado las huellas cuadradas del espacio sobre el que se apoyaban dichas torres en dos luminosas piscinas de más de 9 metros de profundidad, en las que sus paredes verticales concretarán las cascadas artificiales más grandes de América del norte. Cerrando los huecos para evitar el acceso al vacío de las piscinas, se limitará su perímetro exterior mediante unos paneles de bronce oblicuos al suelo, sobre los que se se grabarán los nombres de las personas que murieron en los atentados de 2001 y 1993.

También esta espectacular obra, reclamo y destino del turismo mundial, se concibe como un espacio de esperanza y renovación, un lugar contemplativo que distancie al visitante del bullicio de la gran urbe. Como autores, los creadores americanos y nosotros mismos coincidimos en no mostrar de forma evidente una violencia cada vez más frecuente en las sociedades modernas, a la que inevitablemente estamos haciendo alusión de forma velada. Las huellas representadas por las piscinas o los personajes modelados por Miguel Ángel Sánchez, la regeneración del agua batiendo y cayendo continuamente o la luz longeva del sol reflejada sobre la «T» de aluminio y acero, el recuerdo particularizado en los nombres grabados en el bronce o el monolito de piedra, son recursos destinados a establecer las oportunas y cautas vinculaciones con la temática tratada. Un tema presente en el arte al que la humanidad no consigue poner fin.

Buscando esta misma idea reconfortadora, ocho años antes inaugurábamos nuestro monumento dedicado a unas víctimas inocentes de un terror similar. Nuestra propuesta se concebía mucho más modesta, al no poder alcanzar todo el despliegue mediático del monumento neoyorkino. Necesariamente la escala del monumento en ambos casos se correspondía con la escala de la ciudad. He de confesar que en un principio mi trabajo se me hizo insignificante frente a la dimensión de este otro despliegue espacial. Esta sensación puede ser oportuna, pues sirve para relativizar la valoración que tienes del mismo, a veces incrementada por una vanidad ilusionista a la que por otro lado no puedo negar cierto valor, si pienso sobre todo en las dificultades que supone dedicarse a la labor creativa. Posteriormente, pude ser capaz de ver estos procesos en su justa dimensión, pensando en la intensa capacidad de comunicación que alcanza el arte a través de la obra de autores de principios constructivos modestos, entre los que podríamos citar a Morandi, Oteiza, Giacometti, Balkenhol... Por eso, aunque utilizo mi estancia americana para comparar y reflexionar sobre la contextualización de mi trabajo, sería absurdo intentar competir con un

proyecto que si bien compartiendo sentimientos, ha decidido establecerse sobre unas pretensiones mediáticas mucho más ambiciosas. Resultaría esa comparación como poner un Vermeer al lado de una apabullante, también por su tamaño, composición de Rubens.

Se diferencia nuestra obra en otro sentido a partir de la estrecha vinculación que mantiene con lo escultórico, en oposición al exclusivo carácter ambiental de la de Arad y Walker. Por esto y por la conciencia protestante de la mayoría de los neoyorkinos, como nos hace ver Marc Fumaroli, se excusa la omisión de cualquier clase de representación figurativa en él, tan importante en la Europa católica para hacer asequible una obra de estas características a un amplio sector de la ciudadanía, lo que puede ser un aspecto más para que ésta tome una dimensión realmente pública. Fue precisamente el deseo de congratular a los implicados directos en el terror, lo que nos llevó a nosotros a plantear un grupo de figuras simbólicas.

Acompañando a este memorial «made in U.S.A.» se están edificando cinco nuevos edificios. Ya he comentado el interés formal que durante años me han procurado los rascacielos. En Madrid ya tenemos algunos colosos de relevancia arquitectónica, pero después de haber visitado ciudades como Toronto con un «skyline»



Ilustración 7

considerable, mi propósito mantenido era conocer en algún momento los clásicos de la edificación vertical de la ciudad paradigma, y promotora, junto a Chicago, de estas construcciones. El *Empire State*, el *Chrysler building*, el antiguo *America Internacional building*, el *Woolworth*, la *Trump building*, el *GE building*, o el *Seagram building*, muchos de ellos, a partir de que sus siluetas fueran dejando una huella en mi memoria suscitada por su publicidad mediática y cultural, han servido de motivos de inspiración de una parte importante de mi obra vertical. Teniendo en cuenta mi posterior evolución formal a partir de esos modelos, cuando uno de estos días estaba situado frente a la *One World Trade Center* diseñada por Thomas Boada y David Childs, me afirmaba en la idea, dada la similitud con mi obra *El tronco del faraón* (1996),

de que los escultores gracias a la accesibilidad formal investigadora propia de las características de nuestra profesión, nos adelantamos en muchas ocasiones a las soluciones de los arquitectos. Pues esta torre como la *Torre de Cristal* de Madrid diseñada por Cesar Pelli en los primeros años del nuevo siglo, también mantiene muchas relaciones formales con mi propio trabajo. Afortunadamente presenté esta situación en su momento y catalogué mi obra cuando fue construida. Si no hubiera sido así, teniendo en cuenta mi condición menos pública y notoria, es probable que habría dado que hablar entre los menos conocedores de mi evolución como creador plástico.

Desde el año 96 esta evolución formal en los formatos verticales no se ha suspendido. Manteniendo un rigor geométrico sujeto al «*construir bien*» alentado por Mies Van der Rohe, ha asimilado una mayor complejidad de la que proponía este arquitecto, acercándose a planteamientos antropomórficos. Como resultado veo ahora una obra que ha ganado particularidad o singularidad, creando formas que en mi opinión podrían resultar sumamente interesantes y bellas para la edificación.



Ilustración 8

Atendiendo a esta relación entre disciplinas, podemos encontrar frecuentes ejemplos en los que obras escultóricas han sido modelos referenciales de arquitectos (Oteiza, Serra, Brancusi...). Arquitectos y escultores cuando trabajamos coincidimos en muchos aspectos básicos relativos a la configuración formal. Aunque quizá seamos más intuitivos los escultores, utilizando estrategias similares para llegar a encontrar los resultados que establezcan la obra. De ahí que las respuestas formales, como constaté con respecto a unas maquetas de Zaha Hadid, puedan sorprender por su similitud con algunas formas diseñadas por mí. Creo que nosotros, por gozar de mayor libertad, al no estar influidos por la funcionalidad y por la presión que supone ajustarse a las grandes empresas, podemos encontrar planteamientos menos estandarizados que aquellos sobre los que insisten la mayoría de los arquitectos.

Ya he señalado, la importancia que tienen el dibujo y las maquetas en la resolución de las problemáticas derivadas de trabajar inmerso en la triada espacio-materia-

tiempo, especificando la función esencial que desempeñan estas prácticas en mi propia producción. Contemplando la exposición de James Turrell en una de las salas de la Pace Gallery, situada en un rascacielos de la calle 57 próximo a Madison Avenue, además de comprobar esa precoz previsibilidad formal que tenemos los escultores, pude ratificar esta otra previsibilidad constructiva tan eficaz para llevar a buen destino lo que nos proponemos. Fue la exposición que mas me interesó de las que pude ver en varias de las galerías de Chelsea o de aquí en el Midtown. En ella este clásico del arte americano, conocido en nuestro país por la intervención *Second Wing* (2005) realizada en Vejer de la Frontera en la Fundación NMAC, planteó unas propuestas en la línea conceptual de la instalación gaditana. La exposición titulada *Roden Crater and Autonomous Structures*, recogía las investigaciones iniciadas por el artista desde principios de los 70, centradas en jugar con los efectos que produce la interacción de la luz en los espacios por él diseñados. Todas ellas están producidas pensando en la transformación de un volcán extinto en un desierto del norte Arizona, estando considerada esta obra por él mismo Turrell como su obra magna. Las 15 maquetas de



Ilustración 9

blanco yeso expuestas, definen espacios arquitectónicos destinados a experimentar en su interior diferentes posibilidades de percepción lumínica, con objeto de que los espectadores sean capaces de conectar con los fenómenos visuales y los movimientos del cosmos. «*Las Estructuras Autónomas son justamente contenedores de luz; el arte es una experiencia para el observador*», estas palabras del creador me parecen sumamente interesantes, al insistir en concebir el arte ante todo como experiencia sensorial, algo a lo que también en su momento han hecho referencia los teóricos y críticos que se han aproximado a mi obra. Entre otros Juan Manuel Bonet, José María Parreño, Francisco Carpio o Fernando Castro Flórez.

Mientras veía esta exposición no podía dejar de pensar en las maquetas realizadas para cada una de las tres obras presentadas en esta investigación, como tampoco podía olvidar mi exposición valenciana de la GaleríaArgenta (tan importante para la visualización de dichos trabajos) titulada *Reflejos*,

pues en aquella ocasión proponía ocho ejercicios que buscaban el mismo propósito analítico, aunque los intereses sensoriales fueran distintos.

A través de estos desfiladeros en esta naciente primavera en los que el viento cortaba todavía con temperatura invernal, trataba de encontrar las conclusiones de esta investigación, que no deja de ser un ejercicio de introspección, una búsqueda en mi intimidad donde trato de alumbrar los motivos muchas veces ocultos que impulsaron el trabajo plástico, que al fin y al cabo justifica nuestra actividad y formación. En esta cuadrícula, capital de nuestra civilización, concebida como un tablero de ajedrez en expansión, me traslado como un peregrino cambiando de rumbo, dibujando perpendiculares entre calles y avenidas. La no existencia de límites claros así como de un centro determinado, provoca puntos de encuentro distantes. Ahora el objetivo no es encontrar las bendiciones del santo o un futuro providencial en el mas allá, sino más bien tropezar con motivos o instigaciones en este gran almacén de cultura, que permitan continuar la búsqueda experimental que realizo. Una vez más, el caminar se establece de forma que me sirva para estimular la reflexión estética, al modo en que lo aprovechaban Walser, Stevenson, o Murakami de una forma más veloz. Como intentaba plantear en mi escultura de Burgos, la percepción de esta ciudad tiene mucho que ver con lo háptico. Lo visual es importante, pero muchas veces esta percepción se distorsiona dada la magnificencia de los elementos que componen la realidad en la que nos encontramos inmersos. Se me entenderá mejor si explico que cuando estaba situado debajo del *Chrysler*, la forma que contemplaba era limitada. Puedo decir que es difícil encontrar un punto de vista desde el cual se pueda comprender con claridad la forma del edificio. La dimensión de las calles de Nueva York, su anchura, establecida seguramente por el precio del suelo, limita el reconocimiento de su contorno más singular. Por eso mientras andamos pegados a unos muros que se nos echan encima, sentimos sensaciones parecidas a las que nos producen las *Torqued elipses* de Richard Serra, que otra mañana de este viaje pude contemplar en la Dia Art Foundation emplazada en Beacon, pequeña villa situada junto a la ribera del Hudson al norte de Nueva York. Esta fundación ha sido promotora de los artistas minimal norteamericanos, entre otros de Donald Judd, al que le encargó cien cajas de aluminio pulido para ocupar dos naves de una antigua base de artillería restaurada por dicha fundación en Mafra (Texas), próxima al taller del escultor.

Si nos distanciamos de Manhattan, desde Brooklyn o desde el ferry que cruza a Staten Island, además de ver la clásica silueta de la gran manzana, también podemos sentir el peso de todos sus obeliscos sobre el suelo de la isla. Mi mirada se intenta



Ilustración 10

reflejar en las obras que realizo. Siempre al encuentro de lugares que proporcionen espacios, pues es a partir de aquellos cuando podremos acercarnos al conocimiento de este concepto.

Al igual que recorriendo el espacio que circunscribe las esculturas o contactando con ellas, completamos nuestra percepción, se hace necesario cruzar los casi dos kilómetros de recorrido del puente de Brooklyn, para tener una mayor conciencia de este emblema de la ingeniería del XIX y de la propia ciudad.

Emociona andar tan extensa distancia sobre un plano que desafía al vacío, sentir como la fuerte corriente de agua salada y dulce mezclada pasa por debajo de tu cuerpo. Estos puentes colgantes sobre el río East también son sugestivos elementos estructurales incorporados al paisaje. Si bien el de Brooklyn tiene una significación especial, todos los puedo comparar por su extensión con verdaderas esculturas cercanas a las intervenciones de «land art» de finales de los sesenta, aunque ya sabemos que estas últimas como norma, aplicaban un proceder constructivo ajeno al compromiso de perdurabilidad asumida por estas construcciones técnicas colgantes. Resulta admirable la tensión que transmiten estas limpias y aéreas estructuras que unen las dos orillas del río. Al escultor también le cautiva vulnerar las leyes físicas o ingeniar explícitos juegos de equilibrio. Los móviles de Calder distribuidos por los diferentes museos de Nueva York ejemplifican este deseo, pero también en su medida *Dim light* participa de



Ilustración 11

él. Y es que en la escultura actual y con más motivo si es pública, hemos visto como resulta difícil eludir la asociación con la ingeniería constructiva. Por ello cuando investigo en mi taller, sin ser un calculista especializado, en ocasiones puedo someter los materiales a sus límites de vulnerabilidad, pensando en establecer tensiones visualmente similares a las que me estoy refiriendo. La

verticalidad de las últimas piezas producidas en el taller desafían visualmente las leyes del equilibrio. También los desafía con un riesgo explícito a mi modo de ver, la pieza de Burgos suspendida en el muro, cuya estructura interior tiene que soportar un peso no desestimable utilizando únicamente seis puntos de suspensión.

En los diversos museos y salas de exposiciones visitadas pude contemplar otras aportaciones en el muro: Chamberlain, Sol le Witt, Donald Judd, Arp... De todos estos experimentadores con la pared vertical, creo que son los presupuestos del «neoclásico» Sol le Witt los que mas se acercan al carácter ficcional de mi trabajo. Mientras que la mayoría de las obras de estos artistas se sitúan en un ámbito claramente objetual, el friso de *Una señal, un saludo* intenta prestar atención a esa intención ilusionista propia del bajo-relieve de la primera mitad del siglo XV florentino.

Ahora cuando estoy concluyendo, puedo decir que me parece sorprendente que partiendo de mi trabajo de taller haya logrado extraer un texto como el presentado. Normalmente cuando te dedicas a la actividad creativa plástica, sumergido en el proceso de trabajo, no dispones del tiempo necesario para formalizar los pasos que te llevan a tomar las decisiones por las que transcurre tu actividad. Olvidándote de ti mismo incluso, ensimismado en tu quehacer te desentiendes de explicar tu propio proceder. No preveía con claridad las posibilidades relacionales derivadas de él, sin embargo poco a poco, trabajando con una bibliografía mayormente conocida y estudiada mientras elaboraba mis esculturas años atrás, así como repasando la experiencia asumida por otros caminos (experiencias compartidas con diferentes profesionales, exposiciones visitadas y realizadas, diálogo con otros artistas, escritores, músicos, galeristas o críticos, viajes...), me permitieron ir construyendo la investigación que ahora estoy finalizando. Me doy cuenta con más claridad en este último tramo, que en todo este desarrollo textual, el objetivo prioritario no ha sido meramente mi trabajo plástico, sino más bien la búsqueda de los motivos que lo han generado, así como las asociaciones que una vez producido lo podrían refundar. En este sentido el título con el que lo presento me parece bastante pertinente. *Cuerpo y contexto de tres experiencias escultóricas en el ámbito público*, pues con él aludo con claridad tanto al propósito textual, como al que motivó el desarrollo físico de la experiencia.

Indudablemente todavía soy el mismo artista, pero la decisión voluntariamente elegida de dedicar un tiempo a la reflexión, me ha permitido ampliar mi sistema referencial con respecto a mi propia profesión. Esta dedicación la he entendido siempre

vinculada a atender a las posibilidades constructivas que nos ofrece la materia, para de ese modo implicarme directamente en la fabricación de la obra, incorporando siempre que haya sido necesario, nuevas formas de producción propias del tiempo en el que se instaura mi trabajo. Pero aludiendo de nuevo al título de esta tesis y al de su introducción, he necesitado realizar un nuevo cambio de piel, porque como nos refiere Nietzsche «*Cuando el diablo muda de piel, ¿no se despoja también de su nombre?*» (4). Creo que este otro tipo de ejercicios teóricos condicionan tu propio nivel de exigencia, motivándote para que realices un progreso más allá del horizonte en el que te encuentras.

En un principio buscada, esta forma diferente de tratar la escultura, me ha obligado por mis condiciones particulares a distanciarme del taller, centrándome en una forma de estudio menos dinámica que requiere pasar muchas horas entre textos y papeles, sentado en una silla frente a mi ordenador. Creo que el texto escrito me ha permitido una mejor contextualización de mi trabajo de taller o laboratorio, para así a partir de las conclusiones prescritas en cada capítulo, establecer unas premisas más sólidas para poder continuar con él. Este distanciamiento no me ha resultado fácil, a sabiendas que es en ese espacio en el que elaboras tus creaciones plásticas donde te encuentras «*en el centro del universo*», en un lugar donde sientes la posibilidad de transgredir la mera cotidianeidad. Mi distanciamiento no pretende ser definitivo como el de Oteiza, por eso ya en los últimos meses de este exilio ansío retornar a las labores que interrumpí hace unos años, y empiezo a necesitar volver a ver nuevas materializaciones de mis pensamientos, que permitan progresar la filosofía voluntariosa que hizo surgir a las piezas anteriores. Preciso volver a explicarme con una forma de expresión que no es la palabra, pero que se muestra más acorde con mi «temperamento» o «humor».

Indudablemente toda decisión tomada en nuestras vidas tiene sus «pros» y sus «contras», sus ventajas y desventajas. El haber optado por dedicar estos últimos años a esta revisión no escapa de esta determinación. Como creador, asumo quizá con mayor consciencia la limitación que nos impone el tiempo. En ese sentido, comprendo las presunciones de Thomas Mann en su libro *Carlota en Weimar* con respecto a las limitaciones que nos asigna Cronos, e intento administrar lo mejor posible mis energías con el fin de intentar consumir mi obra. El tiempo condiciona nuestro actuar, obligándonos a tomar decisiones que pueden embalsar nuestra capacidad de ensoñación y de deseo. A la par que nuestra existencia se reduce, las estatuas que

realizamos son un testimonio de nuestro paso por el mundo. Mientras me he ocupado de esta redacción los índices de producción, así como la gestión comercial y de difusión de mi obra han disminuido, pero al mismo tiempo esta dedicación más teórica y conclusiva, me ha permitido claramente ampliar mis conocimientos sobre el contexto en el que se emplaza la escultura. A partir de esta pausa en mi trabajo de taller, espero abrir una nueva etapa que contribuya a enriquecer mi propia evolución.

Haciendo el último balance sobre el interés o la justificación que pueda suscitar esta investigación, teniendo en cuenta que se hará necesario defenderla en su momento, puedo señalar que toda ella se sustenta en los cimientos sobre los que se establecía la formación que yo recibí en la Facultad de Bellas Artes de la U.C.M., y que según mi experiencia como profesor asociado todavía en muchos aspectos se mantienen. Favorecer la promoción de estudiantes con las capacidades y el arrojo necesario para desarrollar una obra propia en los diversos campos creativos que se abordan en los estudios específicos de Bellas Artes, creo que es uno de los objetivos prioritarios de la educación que ofrecemos. Me imagino que este fin será también fundamental en muchas otras de estas Facultades, ya sean españolas, europeas o americanas. Una vez acabados mis estudios perseveraré en esta idea con más o menos éxitos personales, con más o menos fracasos. Durante veinticinco años he mantenido un trabajo diario y continuado en los diferentes talleres que he ido ocupando en este recorrido y en diversos círculos profesionales, tratando de crear y defender un trabajo de calidad con el que se me identifique; tratando de encontrar el camino que como artista estaba destinado recorrer. Así se ha desarrollado mi trabajo experimental. Representa por tanto las evidentes pruebas del delito en el caso de que se tratase de una investigación policial. Dada su extensión temporal, me he centrado en la obra pública de formato grande, estableciéndola como compendio o consumación de mi actividad anterior. Evaluando el desarrollo de dicho proceso, puedo confirmar como la experiencia adquirida en los sucesivos trabajos, me ha permitido abordar con más seguridad problemáticas técnicamente cada vez más complejas. Si bien tratándose siempre de piezas únicas y originales, cada una necesitaba unas soluciones específicas que difícilmente les permitía igualarse totalmente en su desarrollo. No podemos perder de vista que esta versatilidad de las propuestas convoca procesos técnicos y conceptuales exclusivos.

En un pequeño y delicioso libro leído en los pocos ratos libres de este viaje a la ciudad de los rascacielos, cuyo contenido son tres conferencias de Stefan Zweig (5), pude extraer algunos pensamientos aprovechables para entender la singularidad del acto creador. Este verdadero judío errante nacido en Viena y fallecido «voluntariamente»

en Brasil en el año 1942, en una conferencia dictada en 1940 en Buenos Aires titulada *El misterio de la creación artística* nos advierte de las dificultades que conlleva el intentar aproximarnos a vislumbrar, aunque sea veladamente, los orígenes de una obra de arte. Por eso mismo califica, como también lo hacen otros autores (recordemos el texto de Lorca que abría la introducción referido al duende), a la creación como un «misterio» procurado por los hombres.

Teniendo en cuenta este argumento, aunque no puedo negar el beneficio que me han procurado los textos escritos por autores ajenos a la expresión plástica, he coincidido, sin haber leído todavía a Zweig (quizás por estar como él emplazado en el terreno comprometido de la creación) en considerar con un valor inigualable los escritos de artistas para acercarme a comprender el «acto» que ellos practican. Si en tiempos de Poe estas publicaciones eran muy limitadas (situación lamentable para el narrador bostoniano), yo ya he podido leer una extensa literatura artística procedente de la pluma de los creadores más universales: Miguel Ángel, Cellini, Kandinsky, Mies, Beuys, Pessoa, Van Gogh, Giacometti, Oteiza, Rothko, Deacon, Serra, Leonardo...

Zweig relaciona la investigación en torno al proceder artístico con la investigación judicial, tal cual se ejecutará en la obra de los juzgados de Cuenca. Si en ésta se hace esencial el interrogatorio al delincuente cuando este reconoce su delito, en la investigación que nos ocupa se resuelve como fundamental contar con el testimonio del responsable prioritario, el artista. Cuando el artista calla, cuando no escribe o no tenemos memoria de su proceder a partir de su propio testimonio, curiosamente el escritor nos recomienda hacer un ejercicio en el que también yo he insistido, consistente en atender al material emanado como consecuencia de la producción de las obras más pretenciosas (dibujos, maquetas, bocetos, planos geométricos, representaciones...), pues todos ellos nos posibilitan el compartir las horas de génesis de las obras mayores de los grandes maestros.

Material especulativo o preparatorio y textos escritos, posibilitan una mayor comprensión de las grandes piezas, todo ello nos ayuda con mayor claridad a interpretar los muchos enigmas incluidos en ellas, así como las fuerzas que promueven el acto creador. Conocer cómo gestionan sus decisiones los primeros responsables, los artistas, me parece la mejor manera de tener conciencia de lo que significa su actividad. *«Pero sobre todo, no teman ustedes que al procurar introducirnos en el misterio de la creación artística se pierda por ello nuestro respeto por ese misterio. La*

belleza de las estrellas no ha sufrido mengua porque nuestros sabios hayan procurado calcular las leyes de acuerdo con las cuales aquellas se mueven,». «Cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y del espíritu, tanto más los admiramos por su inconmensurabilidad» (6). Todo este texto descubierto casualmente al final de mi último viaje, de este exiliado por su origen racial, supuso un nuevo sustento para convencerme de que esta investigación podría ser aprovechable y capaz de procurar utilidad para los interesados en conocer una forma particular de concebir y elaborar esculturas, por lo que ya no se dirige exclusivamente a mi propio beneficio.

Ahora, mientras agoto mi estancia en la capital del gran imperio americano, útil sobre todo para prorrogar las especulaciones sobre las que he transitado en esta investigación, ya con vistas a concluir, espero sinceramente que todo este esfuerzo reporte más beneficios que las posibilidades que se me hayan restado.

5.1. Referencias

5.1.1. Imágenes referenciadas

- 1) Vista del norte de Manhattan desde la planta 86 del Empire State. (2013). *Jorge Varas*.
- 2) Escultura de Calder situada en la calle 57 frente al edificio de IBM. (2013). *Jorge Varas*.
- 3) Escultura de Noguchi, *Red Cube* situada en Broadway street. (2013). *Jorge Varas*.
- 4) Escultura de Giacometti en el vestíbulo del edificio Solow. (2013). *Jorge Varas*.
- 5) Pantallas publicitarias en Times Square. (2013). *Jorge Varas*.
- 6) Thomas Boada y David Childs. *One World Trade Center*, en construcción. <http://www.newworldwonders.com/2012/12/the-world-trade-center-alternative.html>
- 7) Jorge Varas. (1997). *El tronco del faraón*. Madera de roble. 260 x 30 x 30 cm. *Javier Nombela*.
- 8) Jorge Varas. (2008). *Judas*. Madera de iroco y lauan . 230 x 30 x 25 cm. *Roberto Ferrer*.
- 9) Maquetas de James Turrell en la exposición *Roden Crater and Autonomous Structures* celebrada en la Pace Gallery de New York. (2013). *Jorge Varas*.
- 10) Escultura de Richard Serra en la Dia Art Foundation. (2013). *Jorge Varas*.
- 11) Puente de Brooklyn con Manhattan al fondo. (2013). *Jorge Varas*.

5.1.2. Notas

- 1) El Flatiron o Fuller building que tanto gustaba a Duchamp en 1917 inaugura en 1902 el inicio de la construcción de rascacielos en Nueva York.
- 2) Cita de Platón referida en TRIAS, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2ª ed. Pág. 55.

- 3) GOMPERTZ, W. (2013). *¿Qué estás mirando?* Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed. Pág. 26.
- 4) NIETZSCHE, F. (1985). *Así habló Zaratrasta*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed. Pág. 366.
- 5) ZWEIG, S. (2007). *El misterio de la creación artística*. Madrid. Ediciones Sequitur. 1ª ed.
- 6) ZWEIG, S. (2007). *El misterio de la creación artística*. Madrid. Ediciones Sequitur. 1ª ed. Pág. 43 y 44.

5.1.3. Bibliografía específica y fuentes

Bibliografía

- DE BARAÑANO, K. (1990). *Chillida. Heidegger. Husserl. El Concepto de Espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco. 1ª ed.
- DUQUE, F. (2001). *Arte Público y Espacio Político*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- GOMPERTZ, W. (2013). *¿Qué estás mirando?* Madrid. Santillana Ed. Generales. 1ª ed.
- SENNET, R. (2007). *Carne y Piedra*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed.
- TRIAS, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2ª ed.
- ZWEIG, S. (2007). *El misterio de la creación artística*. Madrid. Ediciones Sequitur. 1ª ed.

Recursos internet

(25-3-2013) *National September 11 Memorial & Museum*. <http://www.911memorial.org/>.

6. PROSPECTIVA



6. PROSPECTIVA

«¿Cuándo acabas?» Le instigaba Julio II a Miguel Ángel cuando le sobrevénía la impaciencia de la espera, en los cuatro largos años dedicados a pintar los techos de la Capilla Sixtina. En una ocasión, según Giovanni Papini, una contestación inoportuna le costó al artista un garrotazo propinado por el anciano «santo padre».

Con esta misma pregunta me despedía mi hijo muchas noches antes de acostarse, desde casi el primer momento en que inicié la recopilación de datos y la redacción de mi tesis. Poco habituado a verme tantas horas, sentado frente a una mesa dedicado a la labor de la escritura, algunas veces me confesaba o incluso me recriminaba mi nueva ocupación del tiempo, pues para su entender de niño que me había conocido en otra faceta de trabajo, mi lugar estaba en el taller. Yo le trataba de explicar que mi actividad era otra forma de hacer escultura, otra forma de fortalecer mi cuerpo de escultor. Si nos paramos a pensar con calma, en los destinos a los que nos permite llegar el arte, como en la navegación, la línea recta no tiene por qué ser el camino más corto. En realidad en mi caso no tenía que preocuparme por justificar un discurso escultórico, tengo una obra realizada que creo que lo avala. Considero que cuando inicié este trabajo de investigación era el momento de parar, reflexionar y realizar un esfuerzo por formalizar la experiencia de todos estos años textualmente.

Ahora de nuevo he regresado al laboratorio. A pesar de las advertencias que recibía, no me ha costado recuperar el hábito de trabajo. Todo lo contrario. La separación ha activado mi ansiedad, pues nunca, había prolongado tanto el tiempo de alejamiento de las actividades que realizo en el taller. Este deseo de regreso, me ha llevado a solucionar casi completamente una escultura de alrededor de 220 cm de altura, en las pocas semanas en las que he vuelto al trabajo en el taller. En una madera procedente de Camerún de la que no puedo determinar la especie. Atendiendo a cualidades como son la fibra, el color o la densidad, podría ser un mongoy de dureza extrema (820 kg/m^3), pero no lo puedo asegurar. Su fibra entrelazada obliga a cortarla siguiendo una técnica singular, manteniendo el vaciado del plano de corte de la herramienta muy afilado y con una inclinación en su justa medida. El corte debe ser rápido, dirigido ligeramente transversal a la fibra y adoptando con la cuchilla poca inclinación con respecto al plano que cortamos. Ahora utilizo una gramática distinta *«La posibilidad de la proposición descansa sobre el principio de la*

representación de objetos por medio de signos» (1) y aprovecho determinadas circunstancias que en mi escritorio son obviadas. Por ejemplo puedo apreciar esa maravillosa luz contrastada de las últimas horas de la tarde, que permite visualizar con mayor claridad la constitución del tejido del material leñoso. En este delimitado periodo de tiempo, me veo impulsado a trabajar con mayor presteza, para aprovechar este regalo del sol, astro al que debemos nuestra existencia, «Dios» al que convenimos alabanzas según Turner.

La mayoría del tiempo nos advierte Wittgenstein, *«la luz sólo la podemos vislumbrar, y hemos de contentarnos con la nuestra enturbiada»*(2). Pues bien es cierto también, que precisamente la luz del trabajo puede alcanzar la belleza, justamente cuando es iluminada por otra luz similar a la mencionada.

Frente a la previsible estabilidad del papel o de la memoria de mi ordenador que se modifica añadiendo caracteres según mi voluntad, ahora dialogo con un material que en cierta medida siempre se mantiene con vida, tremendamente sensible a los cambios del entorno que le rodea. Pese a ser traidor, es mi material favorito. Por su cualificación discursiva resulta más pertinaz establecer una relación con él, atendiendo a sus condiciones y a la manera que tiene de ofrecerse como material apto para la escultura, mediador a la vez para acceder a otras materias (acero, aluminio...). Esta volubilidad material es equiparable a la socio-cultural que condiciona la obra pública.

En estos años, sin darnos cuenta mientras estamos inmersos en el fluir del tiempo, el mundo también ha cambiado. El contexto en el que se tiene que originar la escultura es diferente. Los creadores, concretizando mas aún los escultores, hemos de ser conscientes de esta situación si queremos tratar de encontrar nuevos lugares donde poder emplazar nuestros trabajos, sin perder de vista la singularidad de lo realizado. De nuevo puedo citar a Wittgenstein con una frase que me resulta útil por la lucidez con la que valora esta singularidad: *«O bien una cosa tiene propiedades que ninguna otra posee, en cuyo caso cabe distinguirla sin más de las otras mediante una descripción y remitir a ella»* (3). Pues esta singularidad efectivamente causa admiración e interés, generando además posibilidades discursivas a menudo previstas o buscadas por los artistas, entre los que podríamos citar a Wilde, Duchamp o Picasso. Realmente para nosotros, suele ser más importante que el modelo se llegue a parecer a la obra singular que la relación inversa.

Lo cierto es que esta sencilla deducción plantea una problemática de compleja resolución, de la que depende en gran medida la supervivencia de la creación. ¿Cómo crear una obra singular de calidad, que al mismo tiempo pueda ocupar su lugar en el contexto socio-cultural? Es la complicada pregunta que con diferentes grados de conciencia nos hacemos la mayoría de los que estamos involucrados en estas problemáticas. Aunque todavía haya que esperar para recoger lo sembrado, el estudio y la ampliación del campo de visión que me ha aportado este trabajo, presiento que tendrán una importancia ineludible que necesariamente se notará en el convencimiento y la cualificación crítica, con la que abordaré los nuevos problemas que deriven de la resolución de este dilema.

No tengo porqué dar un brusco golpe de timón con respecto al rumbo que ya tenía trazado. Por eso en esta pieza he recuperado la arquitectura antropomórfica a la que hacía referencia en las páginas anteriores, ahora estilizando aún mas la forma. A la vez preveo la posibilidad de complicar la linealidad de los volúmenes, integrando elementos compositivos procedentes de otros materiales diferentes a la madera. Esta integración ocupa ahora parte de mi pensamiento.

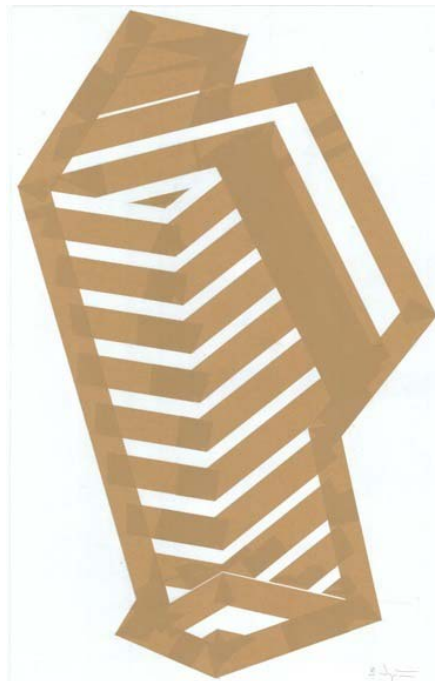
Hemos de ser realistas para damos cuenta de que no son buenos tiempos ni para la escultura, ni para su familiar cercana más rica, la arquitectura. Ahora es difícil pensar en ubicar una obra en el espacio (público) como las que he estudiado aquí. Con ello, no debemos pensar que este trabajo pierde su interés, todo lo contrario, la aportación del arte en estos espacios públicos dignifica las ciudades. Lo humano se caracteriza por ennoblecer su habitar, por lo que es obligado pensar que llegarán tiempos mejores en los que los responsables del urbanismo de nuestras metrópolis, comprendan esta idea fundamental para nuestro convivir.

El creador que no alcanza el éxito, se ve influido por estos condicionantes económicos que ralentizan la demanda de obra por parte de los diversos interesados. Estos ciclos pueden ser útiles para la reflexión, la investigación y la admisión de riesgos. Para este tipo de creador, con el que yo mismo me identifico, es el momento de realizar esfuerzos como el que ahora concluyo, para intentar dar el siguiente paso, que es encontrar de nuevo en el taller la posibilidad de interiorización que me permita abordar nuevas experiencias que enriquezcan mis capacidades de expresión y comunicación a través de la escultura.

6.1. Notas

- 1) WITTGENSTEIN, L. (1992). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1ª ed. Pág. 57.
- 2) WITTGENSTEIN, L. (2006). *Luz y sombra. Una vivencia(- sueño) nocturna y un fragmento epistolar*. Valencia. PRE-TEXTOS. 1ª ed. Pág. 56.
- 3) WITTGENSTEIN, L. (1992). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1ª ed. Pág. 21.

7. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS



7. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

Bibliografía

A.A.V.V. (2011). *Dibujo y construcción de la realidad. Arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.

A.A.V.V. (2010). *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo. Fundación Santa María la Real. 1ª ed

A.A.V.V. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.

A.A.V.V. Investigación dirigida por Javier Navarro de Zuñillaga. (2009). «*Modelos de la representación visual*»- *Desarrollo de aprendizaje y modelos de representación de la forma*. Madrid.

A.A.V.V. (2007). *La representación de la representación danza, teatro, cine, música*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.

A.A.V.V. (2007). *Siglo XXI: Arte en la Catedral de Burgos. Resplandores*. José Manuel Ballester. Stephan Balkenhol. Burgos. Caja de Burgos.

A.A.V.V. (2007). *Iustitia. La Justicia en las Artes*. Madrid. Editorial Dykinson. 1ª ed.

A.A.V.V. (2007). *Jorge Varas. Lúcida incertidumbre*. Madrid. Roberto Ferrer. 1ª ed.

A.A.V.V. (2005). *Oteiza mito y modernidad*. Madrid. Guggenheim Bilbao Museoa, y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Estatal. 1ª ed.

A.A.V.V. (2003). *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid. Fundación Cultural Mapfre Vida. 1ª ed.

A.A.V.V. (2001). *Stephan Balkenhol*. Santiago de Compostela. C.G.A.C. 1ª ed.

A.A.V.V. GOMEZ MOLINA, J.J (Coord). (1999). *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid. Editorial Cátedra. 1ª ed.

A.A.V.V. (1998). *La colonne sans fin*. Paris. Centre Georges Pompidou.

A.A.V.V. (1996). *Minimal Art*. Donosti. Diputación Foral de Guipuzcua, Koldo Mitxelena Kulturunea. 1ª ed.

A.A.V.V. GOMEZ MOLINA, J.J (Coord). (1995). *Las lecciones del dibujo*. Madrid. Editorial Cátedra. 1ª ed.

- A.A.V.V. (1995). *Richard Deacon*. London. Phaidon Press Limited. 1ª ed.
- A.A.V.V. (1988). *Oteiza mito y modernidad*. Madrid. Museo Guggenheim. Bilbao. 1ª ed.
- ADORNO, T. W. (1971). *Teoría estética*. Madrid. Taurus Ediciones. 1ª ed.
- ALBRECHT, H. J. (1981). *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona. Editorial Blume. 1ª ed.
- AMORÓS BLASCO, L. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia. Cendeac. 1ª ed.
- ARGUIMBAU BAGUR, L. y DE JUAN BENEJAM Q. (2000). *Origen y finalidad de las taulas (I)*. Ciutadella. Associació d'amics del Poblat de Son Catlar. 1ª ed.
- ARGUIMBAU BAGUR, L. y DE JUAN BENEJAM Q. (2002). *Origen y finalidad de las taulas (II)*. Ciutadella. Associació d'amics del Poblat de Son Catlar. 1ª ed.
- ARGUIMBAU BAGUR, L. y DE JUAN BENEJAM Q. (2003). *Origen y finalidad de las taulas (III)*. Ciutadella. Associació d'amics del Poblat de Son Catlar. 1ª ed.
- AUGÉ, M. (1993). *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Barcelona. Editorial Gedisa. 1ª ed.
- BALKENHOL, S. (2001). *Archiv-Archives. Drawings and photos from 1977-2000*. Santiago de Compostela. C.G.A.C. 1ª ed.
- BATAILLE, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona. Tusquets Editores. 1ª ed.
- BATAILLE, G. (2010). *La oreja de Van Gogh*. Madrid. Casimiro libros. 1ª ed.
- BECKETT, S. (2001). *Rumbo a peor*. Barcelona. Editorial Lumen. 1ª ed.
- BENJAMIN, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico D.F. Editorial Ítaca. 1º ed.
- BERGER J. (2013). *Fama y soledad de Picasso*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed.
- BERGER, J. (2012). *El cuaderno de Bento*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed.
- BERGER, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- BERGER, J. (2010). *Con la esperanza entre los dientes*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed.
- BERGER, J. / TRIVIER, M. (2005). *Esa belleza*. Madrid. Bartleby Editores. 1ª ed.

- BERGER, J. (2004). *El tamaño de una bolsa*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed.
- BERGER J. (2001). *Mirar*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- BOZAL, V. (2005). *Goya Pinturas Negras*. Madrid. Fundación Amigos del Museo del Prado. 1ª ed.
- CABEZAS, L. (2008). *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- CALVO SERRALLER, F (2004). *La constelación de Vulcano. Picasso y la escultura de hierro del siglo XX*. Madrid. Tf Editores. 1ª ed.
- CAMNITZER, L. (2000). *Arte y Enseñanza: La Ética del Poder*. Madrid. Casa de América. 1ª ed.
- CAMPO BAEZA, A. (2000). *La idea construida*. Buenos Aires. Librería Técnica CP67 S.A. – Universidad de Palermo – A Asppan S.L. 1ª ed.
- CAMPOS REINA, J. (2010). *De Camus a Kioto*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- DUQUE, F (2001). *Arte Público y Espacio Político*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- CHATWIN, B. (1997). *Anatomía de la inquietud*. Madrid. Anaya & Mario Muchnik. 1ª ed.
- CHECA, F (1988). *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450/ 1600*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2ª ed.
- CHENG, F (2004). *Vacio y plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela. 2ª ed.
- COHEN, Richard. (2012). *Persiguiendo el Sol. Una historia épica del astro que nos da la vida*. Madrid. Turner Publicaciones. 1ª ed.
- DEACON, R. (2012). *Por escrito 1970-2010*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 1ª ed.
- DE BARAÑANO, K. M. (1990). *Chillida- Hidegger- Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco. 1ª ed.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1ª ed.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- ECO, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona. Editorial Lumen. 1ª ed.

- ECO, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona. Editorial Lumen. 1ª ed.
- ELIADE, M. (2004). *Herreros y alquimistas*. Madrid. Alianza Editorial. 7ª ed.
- ELIADE, M. (1995). *El vuelo mágico*. Madrid. Editorial Siruela. 1ª ed.
- ELIASSON, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- ELIASSON, O. (2009). *Los modelos son reales*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- FLYNN, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- FOCILLON, H. (1987). *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- FOCILLON, H. (2006). *Elogio de la mano*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1ª ed.
- FÖLDÉNYI, L. F. (2008). *Goya y el abismo del alma*. Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. 1ª ed.
- FREUD, S. (2011). *El Moisés de Miguel Ángel*. Madrid. Casimiro. 1ª ed.
- FUMAROLI, M. (2010). *París - New York - París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*. Barcelona. Acantilado. 1ª ed.
- G. CORTÉS, J. M. (2006). *Políticas del Espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona. Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya. 1ª ed.
- G. CORTES, J.M. (1996). *El Cuerpo Mutilado. (La Angustia de Muerte en el Arte)*. Valencia. Generalitat Valenciana. 1ª ed.
- GARCIA LORCA, F. (2001). *Conferencias*. Granada. Editorial Comares/Huerta de San Vicente. 1ª ed.
- GIACOMETTI, A. (2001). *Escritos*. Madrid. Editorial Síntesis. 1ª ed.
- GOMPERTZ, W. (2013) *¿Qué estas mirando? 150 años de Arte Moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid. Santillana Ediciones S.L. 1ª ed.
- GONZÁLEZ GARCÍA Á. (2008) *Arte y terror*. Barcelona. Edición Mudito & Co. 1ª ed.
- GORDON, J.E. (2004). *Estructuras o porque las cosas no se caen*. Madrid. Calamar Ediciones. 1ª ed.
- GRANÉS, C. (2012). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 2ª ed.

- HAZLITT, W y STEVENSON, R.L. (2004). *El arte de caminar*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2ª ed.
- HEIDEGGER, M. (2003). *Camino de campo*. Barcelona. Herder Editorial. 1ª ed.
- HITCHENS, C. (2012). *Mortalidad*. Barcelona. Random House Mondadori. 1ª ed.
- HUYSMANS, J-K. (2010). *Grünwald el retablo de Isenheim*. Madrid. Casimiro Libros. 1ª ed.
- HUFNAGEL, W. (1992). *Manual del aluminio*. Barcelona. Editorial Reverte S.A. 1ª ed.
- JAKOB, M. (2010). *El jardín y la representación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- JAMNITZER, W. (2006). *Perspectiva corporum regularium*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- JELLICOE, G. & S. (1995). *El Paisaje del Hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- KOOLHASS, R. (2008). *Espacio basura*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- KRAUSS, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- KRAUSS, R. E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed.
- KUBLER, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Madrid. Editorial Nerea. 1ª ed.
- LE BRETON, D. (2011). *Elogio del caminar*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- LE BRETON, D. (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1ª ed.
- LEIRIS M. (2004). *Edad de hombre*. Editorial Laetoli. Pamplona. 1ª ed.
- LESSING, G. E. (2002). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona. Ediciones Folio S.A. 1ª ed.
- LEVINAS, E. (1994). *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- LEYTE, A. (2006). *El arte el terror y la muerte*. Madrid. Abada Editores. 1ª ed.
- MADERUELO, J. (2012). *Caminos de la Escultura Contemporánea*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 1ª ed.
- MADERUELO, J. (2010) *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*. Madrid. Mondadori. 1ª ed.

- MANZONI A. (2008). *Historia de la columna infame*. Barcelona. Ediciones Barataria. 1ª ed.
- MARTÍN GONZALEZ, J. J. (1991). *Escultura Barroca en España*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2ª ed.
- MCEWAN, I. (2010). *Solar*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed.
- MOORE, H. (2011). *Ser escultor*. Barcelona. Editorial Elba. 1ª ed.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (2008). *Forma y representación. Un análisis geométrico*. Madrid. Ediciones Akal. 1ª ed.
- NOOTEBOOM C. (2007). *Tumbas de poetas y pensadores*. Madrid. Ediciones Siruela S.A. 1ª ed.
- NOOTEBOOM, C. (2006). *El desvío a Santiago*. Madrid. Ediciones Siruela. 2ª ed.
- OE, K. (2011). *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed.
- OTEIZA, J. (1993). *Quousque Tandem...!*. Pamplona. Pamiela. 5ª ed.
- PALLASMAA, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- PALLASMAA, J. (2008). *Los ojos de la piel*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.
- PEREC, G. (2007). *Especies de espacios*. Ediciones de Intervención Cultural. 5ª ed.
- PLATÓN. (2010). *Apología de Sócrates*. Madrid. Editorial Gredos. 1ª ed.
- PLATÓN. (2010). *Gorgias*. Madrid. Editorial Gredos. 1ª ed.
- SAN MARTÍN, F.J. y MORAZA J.L. (2006). *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Pamplona. Fundación Museo Oteiza. 1ª ed.
- SEBALD, W.G. (2004). *Del natural*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1ª ed.
- SENNET, R. (2010). *El artesano*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2º ed.
- SENNET, R. (2007). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid. Alianza Editorial. 4ª ed.
- SERRA, R. (2010). *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 1ª ed.
- SERT, J.Ll. (2011). *Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.

- SLOTEDIJK, P. HEINRICHS, H.J. (2004). *El sol y la muerte*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- SLOTEDIJK, P. (2010). *Ira y tiempo*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- SMITH, P. (2004). *Babel*. Barcelona Editorial Anagrama Compactos. 1ª ed.
- SONTAG, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid. Santillana Ediciones Generales. 1ª ed.
- STANGOS, N. (2004). *Conceptos de arte moderno*. Madrid. Alianza Forma. 1ª ed.
- STEINER, G. (2005). *La idea de Europa*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- STEINER, G. (2004). *Campos de Fuerza. Fisher y Spasski en Reykjavik, 1973*. Madrid. La Fábrica. 1ª ed.
- STEINER, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- STENDHAL. (2011). *El síndrome del viajero*. Madrid. Gadir Editorial. 1ª ed.
- THOREAU, H.D. (2010). *Caminar*. Madrid. Árdora Ediciones. 3ª ed.
- TOMAS DE AQUINO. (1965). *Summa theologae*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1ª ed.
- TRIAS, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2ª ed.
- TUSQUETS BLANCA, O. (2011). *Dios lo ve*. Barcelona. Editorial Anagrama. 3ª ed.
- VIRILIO, P. BAJ, E. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid. Casimiro Libros. 1ª ed.
- VIRILIO, P. (2012). *La administración del miedo*. Madrid. Coedición Editorial Pasos Perdidos y Ediciones Barataria. 1ª ed.
- WAGENSBERG, J. (2005). *La rebelión de las formas*. Barcelona. Tusquets Ediciones. 2ª ed.
- WALSER, R. (1996). *El paseo*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.
- WEIL S. (2000). *Escritos de Londres y últimas cartas*. Madrid. Editorial Trotta S. A. 1ª ed.
- WEISS, P. (1999). *La estética de la resistencia*. Hondarribia. Argitaletxe HIRU. 1ª ed.
- WILLIAMSON, P. (1997). *Escultura Gótica 1140-1300*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.
- WITTGENSTEIN, L. (2006). *Luz y sombra. Una vivencia(- sueño) nocturna y un fragmento epistolar*. Valencia. PRE-TEXTOS. 1ª ed.

WITTGENSTEIN, L. (1992). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1ª ed.

YARZA, J Edición a cargo. (1982). *Arte Medieval II (Románico y Gótico)*. Barcelona. Ediciones Gustavo Gili. 1ª ed.

YOURCENAR, M. (1989). *El Tiempo, gran escultor*. Madrid. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 1ª ed.

ZABALBEASCOA, A. - RODRIGUEZ MARCOS, J. (2000). *Minimalismos*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1ª ed.

ZAMBRANO, M. (2004). *Los Bienaventurados*. Madrid. Ediciones Siruela. 1ª ed.

ZIZEK, S. (2010). *El acoso de las fantasías*. Madrid. Siglo XXI España Editores. 1ª ed.

ZUBIRI, X. (1996). *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid. Alianza Editorial. 1ª ed.

ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1ª ed.

ZWEIG, S. (2007). *El misterio de la creación artística*. Madrid. Ediciones Sequitur. 1ª ed.

Publicaciones

Catálogo. (2009). *Dibujar en el espacio*. Boadilla del Monte. Fundación Arteinversión.

Catálogo (2006). *La esfera de Pascal*. Madrid. Comunidad de Madrid.

Catálogo Jorge Varas (2003). *Reflejos*. Valencia. Galeriarienta.

Catálogo Jorge Varas. (2001). *El rostro del juego y la pasión*. Madrid. Galería 57.

Catálogo exposición (1992). *Jorge Varas. El viaje*. Alcalá de Henares. Fundación Colegio del Rey.

Catálogo Jorge Varas. (1999). *En el corazón del bosque*. Burgos. Espacio Caja de Burgos.

DÍAZ CUYÁS. (2010). *Mostrar y demostrar: arte e investigación*. Vitoria. Lectura en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico.

MARTÍNEZ, CH. (2010). *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Barcelona. INDEX. MACBA.

MORAZA J. L., CUESTA S. (2010). *Programa Campus de Excelencia Internacional. El Arte como criterio de excelencia. Modelo ARS*. Ministerio de Educación.

PARREÑO, J. M. *El lenguaje como práctica artística*. Conferencia inaugural del Curso 2011-2012 del Master en Investigación, Arte y Creación de la Facultad de Bellas Artes UCM.

PULIDO, G. (2008). *El Aula de Camnitzer*. Santiago de Chile. Revista Incubo nº 3.

METRÓNOM MONOGRAFIES D'ART. Nº1. *Sacrifici*. (1987). Barcelona. Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de Pedro.

Florentino Regalado & Asociados. *Proyecto de instalación y comprobación estructural de la escultura «El legislador», en el edificio de Juzgados C/ Gerardo Diego Cuenca*. (2010). Alicante.

STEYERL HITO. *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto?* <http://eipcp.net/tansversal/0311/steyerl/es>

Material audiovisual

DE SICA, V. (1951). *Milagro en Milán*. Barcelona. Manga Films.

FORD, J. (1940). *Las uvas de la ira*. Twentieth Century Fox Home.

GORRITIBEREA, A.J. (2010). *1908...2008 y sigo*. Durango. Baleuko-ETB.

POLLACK, S. (2007). *Apuntes de Frank Gehry*. Madrid. Cameo Media.

WENDERS, W. RAY, N. (2003). *Relámpago sobre el agua*. Barcelona. Sogedasa.

Recursos internet

A.A.V.V. (2011). *¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica?* (05/01/2012). <http://www.gridspinoza.net>

EUROPEAN ALUMINIUM ASSOCIATION. La sostenibilidad del aluminio en la edificación. (14/10/2012). <http://www.aluminium.org> www.alueurope.eu/.../La-sostenibilidad-del-aluminio-en-la-edification...

<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2010/09/eisenman-monumento-al-holocausto-berlin.html>

8. SUMMARY

8. BODY AND CONTEXT OF THREE SCULPTURAL EXPERIENCES IN A PUBLIC SETTING

Summary

Exploring the aspects of my biography. Introduction

The speech by Díaz Cuyás read in Vitoria in 2010 entitled *Mostrar y demostrar: Arte e investigación* (Show and demonstrate: Art and research) acts as a reference for starting to identify the reasons to justify the work proposed in this thesis. As the main objective of this thesis is sculptural experience, it seemed appropriate to find sculptural and aesthetic elements which would enable its subsequent development as a text.

Like other inventors and like Cuyás himself, I contemplate and reflect on the difficulty of thoroughly transferring the concept of research (coming from the scientific field), as it is understood in the academic world, to artistic experience. The demonstrative objective of technoscientific disciplines to access knowledge, does not fit with art's ability to convey another form of knowledge or «*saboer*» (Spanish term for knowledge and feeling), which can integrate conceptual and sensory capabilities. Considering this dilemma, and going straight to this sore point, I try to specify the field of knowledge and research which can make sense, in an increasingly necessary task to promote the artist-teacher within the university environment. In this profession, it is acceptable for teachers to be qualified with a theoretical discourse which enables them to express their thinking. In view of this perspective, it does not seem in any way absurd to me to naturalize the conceptualisation of the term, adapting it to the presuppositions of sculpture as a area of knowledge.

Listening to the strategies and approaches applied to this subject by some researchers within the field of technoscience, such as Cristina Pujades and Leopoldo Laricchia, I became convinced by the usefulness of comparing the artist's studio to the laboratory where they experiment and verify the hypotheses of their research. Taking this relational approach, a prime example is the research activity carried out by Jorge Oteiza in his *Propósito Experimental 56-57 (experimental proposal)*, in which he writes a text for his participation in the IV Bienal de Sao Paulo, where he explains

the action taken to confront the problems which have most concerned him in the period leading up to his maturity as a sculptor.

Reading his clear and sometimes concerning writing, we can, as in other texts by artists, see the possibilities for connection or the capacity for «*reverberation*» according to Bachelard, which are inherent to creative activity. To avoiding any form of complexity, I will begin with the conviction that there is no better research in art than that which is based on the creative experience itself. In my case, this starts with the production of the sculpture itself, as I act like an epistemic tourist who tries to link worlds which could in principle be separate; creating new logic in terms of meaning which help to condition and develop this creative experience.

In this programmatic approach aimed at textually formalising my experience as a sculptor, memory will play a fundamental role, so exercising it, making use of elements from other disciplines (music, religion, history, philosophy, science, etc.), as Giordano Bruno well knew, enables the coexistence of activities that appear different. This makes it possible to link the physical practice of sculpture with the possibility of a textual approach which originates and feeds through to other paths of progress in my interests.

Objectives

Although they are not explicitly identified in the research, I can specify the following objectives as examples:

Try to create a text based on sculpture (as a practice known to me), which is has the capacity to convey «*saboer*» in the same way as it is conveyed by the artistic creations themselves.

Try to create a text which, whilst maintaining an experimental nature in its development, moves away as little as possible from physical and spatial qualities specific to sculpture.

Even proposing a method of a positivist nature, making use of personal self-reference and subjectivity as essential elements in experiences of this type.

Considering the studio as a laboratory and the experiences which take place in it as experiments, using memory and the speculative possibilities of the imagination, to create a text which expands the field of knowledge in which I find myself.

Specify the possibilities of public works as a generator of the communication of sensory ideas and experiences which enrich the citizens' perception of reality.

Incorporate my research experience in sculpture into the university environment.

Indicate the relation between sculptural and technical aspects, as well as with other facets of creation (engineering, architecture, landscape painting, etc.).

Give a important role to drawing in the development of spatial and design practices specific to sculpture.

Dim Light Source Unknown. 11M memorial

Following the terrible attack on 11 March 2004 on the trains which cover the line between Alcalá de Henares and Atocha, Miguel Ángel Sánchez and I were nominated (via public competition) to design a sculptural creation in memory of the victims of this barbarity. In this section I have written about my first large-scale public project, without being able to avoid the connection between art and violence. In the first point, I mention the connection with artists or writers who, often in our thoughts, have had a connection with or have reflected on the different forms of terror. Baudelaire, Géricault, Goya, Grünewald, Bataille, Brancusi, Kenzaburo Oe, Eisenman and his work, are just some of the names and references which I review in relation to this subject. As we have had the opportunity to witness, violence and terror, although undesired, form part of the reality which makes up the world, and in this context, artists cannot shield their eyes when they make their appearance.

In a second step, I refer to how we create an urban intervention from a degraded, uninspiring and badly structured space, whilst at all times thinking of offering yourself to the victims and their relatives, striving to create a welcoming environment which escapes the dramatic solutions which would prolong their suffering. With this

objective, it seemed appropriate to us to give the work a figurative aspect which could be integrated by the main target audience of this memorial.

Once the epistemic tourist is put into action, he glimpses the relation which can be established between the formal and conceptual capacity of lithic developments such as the taulas of the island of Menorca, and the 5.5 metre high abstract sculptural piece of my own design. The symbolic relation of this piece with the sculptural group of my work colleague, helps to strengthen an idea of hope which is expressed in the phrase by María Zambrano engraved on the side of the platform on which the two statues stand: «*La esperanza es la transcendencia misma de la vida que incesantemente mana y mantiene el ser individual abierto*» (*hope is the transcendence itself of life which the open individual being incessantly flows and maintains*).

Before formulating the conclusions I extracted from this experience, I refer to the impressions which struck me when another violent and unexpected tragedy occurred, which gave rise to the appearance of some faces from the last mystery.

Una señal, un saludo (a signal, a greeting). Routes of culture and thought

In chapter 3, I explain my sculpture located on the Camino de Santiago, on the stretch passing through the city of Burgos. The huge importance of this cultural route was one of the features which struck me most when this project was proposed to me in the summer of 2005. This part of the thesis therefore starts with an excursion along a path in Menorca, in which walking is identified as an existential and cultural action. It finishes with another walk along the stretch of the Camino de Santiago which passes through the city of Burgos and the surrounding area, from *La Cartuja de Miraflores* to the *Real Monasterio de las Huelgas*. I did the latter walk on a freezing cold day in December 2012, to visualise the contextualisation of my own work within an outline assumed by extremely well-known sculptures. The title *Una señal, un saludo*, alludes to one of the functions to which we can associate these sculptures when they are perceived by walkers, regardless of whether they are pilgrims or simply passers-by. As we designed and produced the piece, it was important to take into account the exceptional function the sculpture had, to spread and strengthen ideas and conceptualisations which flowed through the currents of this river of knowledge and cultural transmission. As in the chapters before and after, I try to explain the design and the subsequent productive development of the pieces,

taking into account that from my point of view the concepts subject, space and time are of main importance in contributing to the development of the sculptural creations. However the writing of this section goes further, because I assume an added value in the authorship of a work, by proposing a piece in a material which is uncommon in sculpture, i.e. duraluminium, to which an uncommon technology is also applied, i.e. mechanisation with a CNC milling machine. I therefore explain the useful qualities of this material, considering its transformation, as well as the applications of machinery and tools of this type in the sculptural field. In several pages, I explain the constructive versatility provided to me when researching processes of this type linked more to industry than to sculpture, which specified a clarification and geometric precision necessary in my work, which more traditional procedures did not offer.

As this is also one of the pieces I have created on my own with the most complex structural design, in a considerable part of this section I identify the importance of the different forms of drawing in the planning of pieces of this type. A planning drawing often rejected by creators foreign to any supposed objectivity, but which nonetheless proved to be vital in the modern Bauhaus by Walter Gropius.

Of the three main pieces which I cover in this research, I think that *Una señal, un saludo* is the one which most moves away from the potential figurative associations with which the receiver will inevitably try to connect them. Based on this, considering minimalist art, we can see how its presence becomes apparent based on the most physical (and also real) and therefore most abstract values of the sculpture. In this ensemble situated on an extended passage which acts as an entrance to the centre of the city, a relation between two objects and the space between them is represented. A space which allows for our reflection, which is not a negative element, but on the contrary, a creator of vitality in the surrounding bodies. Specifically appreciating the passage as a space, I take a similar approach to the Carle Andre's proposal to cut the space with bodies as a method for creating sculpture.

El legislador (the legislator). The sculptural inclusion of an architectural space with defined meaning

With the opening of the new Palacio de Justicia (courthouse) in Cuenca including the 10 metre high sculpture entitled *El legislador* as a referential element of the building

and organiser of the space it generates, I assess its constructive development and insist on the fundamental support provided through collaboration with an engineering service taking care of the construction and installation procedures. This collaboration allowed me to work with greater security and solvency on different areas. For me this collaboration was highly constructive. Perhaps I was very lucky to find a technical team who was able to duly appreciate the intentions I had as an author, ensuring that the production of my design went beyond simple functional qualities.

I have written this chapter based on a sculptural experience related to industrial production processes, but without fully integrating with them. Its ultimate purpose and its «unique» nature made full integration difficult. Considered as a prototype, I will again refer to the history of its production from the day when I was notified of the possibility to create a piece in this iconic city of abstract art, up to the significant deviations it provokes in me, as a result of the capacity for interrelation of senses and meanings specific to creative activities.

If the nature of *Dim light* was fundamentally symbolic and that of *Una señal, un saludo* was more environmental, *El legislador* is a sculpture where we can feel the combination of the architectural aspect of the high towers in our cities and the anthropomorphic aspect assumed by the most historic statuary. Here, I have tried to integrate specific proportions, rhythms or movements characteristic of our anatomy, maintaining that abstract image which is achieved through the use of geometry. A geometry which, as we can see in all the sections, has been an essential tool for the creation and development of any of the projects presented.

A + B + C. Conclusions

Making the most of a visit to New York, in a quite suggestive context to reflect on the topics which I have become tangled up in, whilst I was walking through this iconic metropolis of art from the second half of the 20th century, I tried to draw the most significant conclusions from those that I had presented in each of the three chapters which form this study.

- Analysis of the context is essential to achieve the qualities which we are trying to embody in our creation. In experiences of this type, attention is paid to the marriage which is established between the material body, space and time.

- In the passing of artistic time and therefore of sculpture, we could talk more of an enrichment prior to a perfection of the subject we are dealing with.

- The three works which form the core of this study try, with caution but without avoiding the risks inherent to any original and unique work, to converse with the history of art, with my own imagination and with the context which I have found myself with in each of the situations presented.

- Erected as part of the public scenography, the sculptures fulfil a function in the formation of the city, allowing for places which make the dynamics of the metropolis more inhabitable.

- Nowadays the function of sculpture has changed compared to previous times, which has led sculptors to seek different contextualisations. We have had to revise, in line with our own interests, its new possibilities for establishment.

- Unfortunately, in many cities of the world we can find monuments designed to recall tragedies as a result of violence produced by people against people. Many sculptural interventions dedicated to this subject area try to create a space of hope and renewal, a contemplative place which distances the visitor from the hustle and bustle of the big city.

- Thanks to the formal accessibility of research specific to the nature of our profession, we as sculptors often anticipate the solutions of architects.

- I have indicated the importance of drawing and building scale models in resolving the problems resulting from working immersed in the space-subject-time triad.

- I see this study as an exercise of introspection, an inner search where I try to shed light on the often hidden motives, which encouraged plastic work, although less explicit in this case, but which in the end justify our activity and training.

- Walking is an activity which I use to stimulate aesthetic reflection. The experimentation of modern sculpture is based on the movement of our body when it flows around it.

-In modern day sculpture and with greater motive if it is public, we have seen how it is difficult to avoid the association with constructive engineering. Therefore when I research in my studio, without being a specialised estimator, I can sometimes subject the materials to their limits of vulnerability, thinking of establishing tensions visually similar to those raised by engineering.

- The theoretical and conclusive dedication which this study has involved, has enabled me to clearly expand on my knowledge of the context in which sculpture is placed. Based on this pause in studio work, I hope to open a new stage which helps to continue my own evolution. Stefan Zweig relates research regarding artistic behaviour to judicial research, as carried out in the courts of Cuenca. If, in this context, it is essential to interrogate the criminal when they recognise their crime, in the research we carry out it is fundamental to have a testimony from the main person responsible, the inventor himself.

Outlook

Research? We must continue speculating, experimenting, testing, sensing, failing, taking risks, subjectivising, ordering, losing the head, studying, reflecting, researching... In my case, I feel it is necessary to return to the studio/laboratory to develop the most solid formalisation of all these actions that is statue, before being able to continue with writing this piece.

Without us realising whilst we were immersed in the flow of time, the world has also changed. The context in which sculpture has to be created is different. Inventors, and especially sculptors, must be aware of this situation if we want to try to find new sites for our pieces. How can you create a piece of unique quality, which also has its place in the sociocultural context? This is the complicated question which, with different degrees of awareness, is asked by most of us who are involved in these concerns. Although we must still hope to harvest what has been sown, through the study and expansion of the field of vision which this study has brought me, I have a feeling that they will be of inescapable importance, which will have to be noted in the conviction and critical approach with which I will tackle new problems deriving from the resolution of this dilemma.

I don't see why I should make a sudden change of course from the one I had already taken. Therefore, in the last piece planned after writing this thesis, I have resumed the anthropomorphic architecture I referred to in the pages above. Now stylising the form even more, at the same time I foresee the possibility of complicating the linearity of the volumes by integrating constitutive elements coming from other materials different to wood. This integration is present in my thoughts.

Essential bibliography and publications

A.A.V.V. (2011). *Dibujo y construcción de la realidad. Arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico (Drawing and constructing reality. Architecture, project, design, engineering technical drawing.)*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1st ed.

A.A.V.V. (1988). *Oteiza Propósito Experimental (Oteiza Experimental Proposal)*. Torrejón de Ardoz. Fundación Caja de Pensiones. 2nd ed.

A.A.V.V. (2007). *Jorge Varas. Lúcida incertidumbre (Clear uncertainty)*. Madrid. Roberto Ferrer. 1st ed.

ALBRECHT, H. J. (1981). *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística (Sculpture in the 20th century. Awareness of space and artistic configuration)*. Barcelona. Editorial Blume. 1st ed.

DÍAZ CUYÁS JOSÉ. *Mostrar y demostrar: arte e investigación (Show and demonstrate: art and research)*. Lecture at the Seminar INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico (The unsure territory of the theory of art in the era of academic capitalism). Vitoria 2010.

KRAUSS, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna (Passages of modern sculpture)*. Madrid. Ediciones Akal. 1st ed.

MADERUELO, J. (2010). *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneos 1960-1989 (The idea of space in architecture and in contemporary art 1960-1989)*. Madrid. Ediciones Akal. 1st ed.

OTEIZA, J. (1993). *Quousque Tandem...!. Pamplona. Pamiela. 5th ed.*

STEINER, G. (2001). *Gramáticas de la creación (Grammars of creation)*. Madrid. Ediciones Siruela. 1st ed.

WITTGENSTEIN, L. (1992) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Alianza Universidad. 1st ed.

ZUBIRI, X. (1996). *Espacio. Tiempo. Materia. (Space. Time. Subject.)* Madrid. Alianza Editorial. 1st ed.

Internet resources

¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación científica? (what do we mean by scientific research?) <http://www.gridspinoza.net/>

